Ehrlich

Schlaglichter und Schlagschatten

aus der

Musikwelt

von

H. Ehrlich.

Berlin.
Verlag von J. Guttentag.
(D. Collin.)
1872.

Schlaglichter und Schlagschatten.

— — — Being of no party,
I shall offend all parties; never mind!
My words, at least, are more sincere and hearty
Than if I sought to sail before the wind.

Byron.

Da ich zu keiner Partei gehöre, so werde ich alle Parteien verletzen. — Immerhin! Wenigstens kommen meine Worte aus aufrichtigerem Herzen, als wenn ich nur mit dem Winde zu segeln suchte.

Schlaglichter und Schlagschatten

aus der

Musikwelt

von

H. Ehrlich.

Berlin.
Verlag von J. Guttentag.
(D. Collin.)
1872.

Inhaltsverzeichniß.

Biographische Studien.

Die Berliner Oper.

Vorwort

nebst Nutzanwendung einer Aesopischen Fabel.

Ich unterbreite hier dem Publikum die Sammlung meiner Artikel, die im Verlaufe der letzten Jahre in verschiedenen Zeitungen erschienen sind. Die der beiden ersten Abtheilungen (Culturhistorisches und Satirisches) habe ich vollständig überarbeitet, an den andern, einer spätern Periode entstammenden*), nichts zu ändern befunden. Sie bieten in ihrer Gesammtheit ein Bild des jetzigen gesellschaft-

*) Die in dem „Salon" und in der „Gegenwart" in den letzten zwei Jahren erschienenen, veröffentliche ich hier mit der Erlaubniß der Redactoren, meiner hochverehrten Freunde, Dr. Rodenberg und Dr. Lindau.

lichen und öffentlichen Musiklebens, und stehen, obwohl jeder als ein abgeschlossenes Ganze für sich erscheint, in innerem Zusammenhange. Daher wage ich die Bitte an den geneigten Leser, daß er keinen überschlage, sondern jedem derselben einen, wenn auch nur flüchtigen Blick gönne. Gerade die ernst gehaltenen werden ihm die beste Erklärung geben für die satirischen; wenn er „deutsche Musiker, deutsche Frauen" liest, wird er begreiflich finden, daß ich in anderen Artikeln über manche Zustände so rücksichtslos urtheile. Und möge er ja nicht glauben, daß ich zu grelle Farben verwendet habe! Ich könnte fast das Gegentheil behaupten! Während dieses Buch gedruckt ward, hat die Concertsaison in Berlin begonnen; und es zeigen sich Zustände, der amerikanische Humbug, die Reclamen-Macherei wird, nicht blos von dem bisherigen alleinigen Privilegium-Inhaber Ullmann, sondern von viel weniger geschickten Nachahmern, in so bedenklicher Weise entwickelt, daß ich meine Schilderungen aus früherer Zeit fast mattherzig finde.

Ueber meine leitenden Grundsätze verweise ich auf das Motto. Daß es mir Ernst um die Kunst ist, daß ich

hierbei auch den gegebenen Verhältnissen Rechnung trage, wenn ich auch als solche amerikanischen Humbug und französische Schwindelei in Deutschland nicht anerkennen will, wird mir jeder unbefangene Leser, jeder gewissenhafte Kritiker zugestehen, wie immer auch sein Urtheil über den litterarischen Werth des Buches laute.

Was meine Stellung zur feinen Gesellschaft und meine Meinungsäußerungen über dieselbe betrifft, so erlaube mir der geneigte Leser, daß ich anstatt aller ästhetischen Betrachtungen und Darlegungen ihm einen kleinen Zwischenfall aus meinem Leben erzähle.

Vor etwa einem Jahre begegnete ich einem großen Herrn, einem Kunstfreunde, der mich in frühern Zeiten öfters in hohen und höchsten Kreisen, in Hofconcerten u. s. w. gesehen, und mir viel Wohlwollen gezeigt hatte. „Nun", meinte er, „Sie leben ja jetzt als eleganter Einsiedler, ganz éloigné du beau monde?"

„„Excellenz"", entgegnete ich, „„Sie kennen mich seit geraumer Zeit, Sie werden mir daher zugestehen, Niemand darf mich dem Fuchse in der Fabel vergleichen, der die Trauben sauer schalt, die ihm zu hoch hingen, und

die er nicht erreichen konnte. Ich habe manche Trauben erreicht und verschlungen, aber sie waren öfters wirklich sauer! Und da habe ich mich denn entschlossen, garnicht mehr nach solchen zu trachten, die hoch hängen, sondern mich mit denen zu begnügen, die der liebe Gott auf meinem Wege mir zur Hand wachsen läßt!""

Berlin, Ende October 1872.

H. Ehrlich.

Culturhistorisches.

Die Entwicklung des Concertwesens. Concertsaal und Salon. Die großen Virtuosen und ihr Einfluß auf das Musikleben.

Eine umfassende Geschichte der Entwicklung des Concertwesens in Deutschland gehörte zu den lohnendsten aber auch schwierigsten Aufgaben, denn genaue und geordnete Data fehlen fast gänzlich. Erst zu Ende des verflossenen Jahrhunderts begannen politische und Musik-Zeitungen, allen Leistungen im Gebiete der Tonkunst einige Aufmerksamkeit zu widmen; bis dahin hatten selbst die Fachblätter und die meisten gelehrten Abhandlungen sich mit Fragen beschäftigt, die weder das Kunstleben der Zeit betrafen, noch auch der Entwicklung der Kunst die mindeste Anregung verliehen.

Es gab Tractate, worin die Namen der Cythariſten zu lesen waren, die 500 Jahre vor Christi Geburt bereits Passagen und Coloraturen auf ihrem Instrumente spielten, und als Gründer der Virtuosenschule ihrer Zeit gelten können; auch die Namen der Musiker, welche Alexander der Große als seine Hauskapelle nach Samarkand zur Hochzeit mit Roxanen berief, waren in deutschen Büchern citirt; genaue Angaben über die Musiker des Kaisers Nero, der als Virtuose in seinen Staaten herumreiste, und eine Schaar Claqueurs mit sich führte, von denen die Bezeichnung „Romains“ noch auf unsere Zeit, auf die Claqueurs

in Pariser Theatern überkommen ist, wurden von gelehrten Männern der staunenden Welt verkündiget; doch über die Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Deutschland sind nur spärliche authentische Daten, und großentheils nur aus politischen Journalen zu gewinnen.

Das als unmusikalisch geltende Volk der Engländer besitzt die meisten genauen Angaben über sein Musikleben vom verflossenen Jahrhunderte. In London bestanden bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollkommen organisirte Concerte. Die Londoner Gazette von 1672 enthält Anzeigen von Concerten, welche der Kapellmeister des Königs Karl II., Barister, mit den 24 Violinisten des Königs veranstaltete. Ein noch wichtigeres und in der Musikgeschichte einzig darstehendes Concertunternehmen war das eines John Britton vom Jahre 1678. Dieser Mann durchwanderte bei Tage die Straßen Londons als Kohlenhändler, kaufte dabei Musikalien, Bücher und Instrumente; Abends trieb er Musik, spielte die Gambe, ein kleines Violoncello mit 7 Saiten, und studirte Generalbaß. Eines Tages faßte er die großartige Idee, ein Concerthaus zu gründen! Er vereinigte die in London lebenden Musiker von einiger Bedeutung, und errichtete einen Concertsaal über seinem Kohlenlager*); dieser war klein und niedrig, aber bald von der besten Gesellschaft besucht. John Britton's Concerte waren damals, was heute die Monday popular Concerte Chapell's sind; der Musiker, der bekannt werden wollte, ließ sich daselbst hören, der berühmte fand in ihnen neue, sein Ansehen vergrößernde Erfolge; selbst Händel verschmähte es nicht auf der kleinen Orgel in Britton's Saal zu phantasiren. Die Wunderkinder, die man geneigt ist, als eine Treibhaus-

*) Alle diese Daten sind dem höchst interessanten Buche von Pohl, „Mozart und Haydn in London," entlehnt.

pflanze unserer Zeit zu betrachten, sie finden sich zuerst in den Londoner Concerten des 18. Jahrhunderts. Da war ein 10jähriger Geiger Dubourg, ein 11jähriger Cellist Cervetto, der 1760 im Concert der Schmehling, der später als Madame Mara so hochberühmten Sängerin, auftrat. 1764 präsentirte sich sogar ein 9jähriger Cellist John Crosdill. Neben dem Genannten gab es noch eine Masse von kleinen Musik-Genies, unter denen nur ein Einziges auch bei größerer Reife den Erwartungen entsprochen hat: das war Mozart, der als 8jähriger Knabe in London concertirte, auch dort seine ersten Symphonien schrieb. Musik war überhaupt damals in England, das noch den Namen des lustigen Alt-Englands führte, nach allen Richtungen hin verbreitet, und mit aufrichtiger Liebe, nicht als Modeartikel wie jetzt, gepflegt und beschützt. Der Sanct Cäcilientag wurde schon seit 2 Jahrhunderten allgemein gefeiert. Es gab eine ganze Masse musikalischer Gesellschaften von Dilettanten; fast in jedem Hause wurde musicirt, mitunter in der sonderbarsten Weise. Höchst interessant ist der Bericht in der Londoner Zeitung „Advertiser" vom April 1746, daß Christoph Gluck, der Componist der „Iphigenie", der „Armide", „Alceste", „Orpheus", in London zuerst als Concertist und zwar auf der Wasser-Harmonika aufgetreten ist; es war dies ein Instrument bestehend aus Trinkgläsern, die durch Füllung mit Wasser gestimmt waren, und auf denen man dann mit den Fingern herumstrich. Das Instrument war damals derartig beliebt, daß selbst der große Franklin, der Vertreter der amerikanischen Freistaaten, der Erfinder des Blitzableiters, nicht verschmähte, dieses „Glasharmonium", wie er es nannte, zu verbessern, um einem Freunde, dessen Töchter Virtuosinnen darauf waren, ein besonderes Vergnügen zu bereiten. Unter den damaligen Dilettanten-Ver-

einen ragte ein Verein hoher Adeliger und Gentlemen hervor, der die in Altengland heimischen fröhlichen Gesänge pflegte und alljährlich Preise für die besten Compositionen in dieser Gattung ausschrieb; einer der mit den meisten Preisen gekrönten Componisten, und dessen Rundgesänge noch heute in den lustigen Gesellschaften erschallen, war der Graf v. Abington, der friedliche Vater eines großen Kriegers, des Herzogs von Wellington. In jener Zeit wurden in London zuerst die großen Concertflügel gebaut, und zwar 1767 von Bradwood, dem Gründer der berühmten Firma, die noch jetzt von seinen directen Nachkommen vertreten wird; das Haus Erard besteht erst seit den 80ger Jahren.

Ueber das Concertwesen in Frankreich, oder vielmehr in Paris während des 17ten und 18ten Jahrhunderts sind die Daten in spärlicherem Maaße vorhanden, als über das Londoner. Die Tonkunst war in Frankreich bei weitem weniger verbreitet als in England, und die Theilnahme dafür concentrirte sich auf die Oper. Diese war schon im Jahre 1647 entstanden. Als Mazarin eine italienische Truppe kommen ließ, die auf dem Theater „des petits Bouffons“ vielbesuchte Vorstellungen gab, äußerte die Königin Anna von Oesterreich, Mutter Ludwig XIV., ihre Verwunderung, daß Franzosen nicht etwas Aehnliches leisten könnten; das bewog ihren Haushofmeister, den Baron von Noverre, einen Abbé Perrin und einen Organisten Cambon zu veranlassen, daß sie als Concurrenten der Italiener auftraten: sie verfaßten ein Stück „la Pastorale“ première comédie française en musique, erwarben damit Ehre und Geld, und Perrin erhielt im Jahre 1669 den Titel eines Directeur de l'Académie Royal de Musique. So ward das Institut der großen Oper in Paris gegründet. Es blieb bis zum Jahre 1830

immer unter directer Leitung der Regierung, selbst im Schreckensjahre 1792 stand ihr ein Regierungscomité vor, dessen Mitglieder die wüthendsten Sansculotte und zärtlichsten Musikfreunde waren. Hebert, Danton, Henrion, Fouquier zählten zu den täglichen Besuchern der Oper und die Annalen jener Zeit erzählen eine hübsche Anecdote: Lainez, der beliebteste Sänger, sang eine patriotische Ode; als er geendet hatte, trat ein Mann auf ihn zu, den er schon oft als sehr aufmerksamen Hörer in der Coulisse bemerkt hatte, klopfte ihm auf die Schulter und sprach: „Citoyen, Du hast sehr schön gesungen, ich bin ganz gerührt, aber Dein Text ist dummes Zeug, und ich rathe Dir, bevor Du künftig der Nation solchen Unsinn vorbringst, lasse mich die Worte sehn, ich will Dein Censor sein, dann gehst Du sicher." „Ja," meinte einer der Choristen, der die Ermahnung mit angehört hatte, „der Citoyen versteht sich auf die Schnitte." Lainez begriff die geheimnißvollen Worte erst, als er erfuhr, daß der sorgsame Kunstfreund — der Henker war.

Die Oper erfreute sich also in Frankreich reichlicher Pflege, aber um desto weniger die Concerte. Im Jahre 1725 gründete Philidor, der Bruder des Componisten und berühmten Schachspielers, die Concerts spirituels die in der Fastenzeit und an hohen Feiertagen, an denen keine Oper stattfand, in einem Saale der Tuilerien gegeben wurden, und wo geistliche Chöre und Arien jener Zeit mit Instrumentalsoli, mit Violin- und Oboenconcerten abwechselten. Dies Unternehmen stand in den Achtziger Jahren in so großem Flor, daß Mozart es sich zur Ehre rechnete, eine Symphonie für diese Concerts spirituels zu componiren. Während der Revolutionszeit verschwanden sie. In den Fünfziger Jahren bildete sich eine Société d'amateurs, die schon *vor* der Revolution nicht mehr bestand. Die Concerte waren einmal in Paris nicht sehr beliebt.

In Italien stand die Oper schon im 16. Jahrhundert in so hoher Gunst, daß eine Entwicklung der Instrumentalmusik nicht Platz finden konnte. Nur die Geige, als das Gesanginstrument, zählte große Künstler, und während die Sopransänger ihre Kehlen in Passagen übten, wie nur die bedeutendsten Violinisten sie gleich schnell und rein ausführen konnten, beflissen sich diese auf ihrem Instrumente edlen und großen Gesangston zu erzeugen. Ihre Compositionen sind noch jetzt Muster; an Pianisten ragt nur der eine Domenico Scarlatti hervor, eine merkwürdige Erscheinung insofern, als er in seinen Claviersonaten das Instrument in einer Weise behandelt, daß man glauben möchte, er habe Bach's Werke studirt und gekannt. Als sicher ist anzunehmen, daß bei der ganz unglaublichen Ausbildung der Gesangskunst — von der noch Mozart's Briefe aus Italien Staunenswerthes erzählen — die Instrumentalmusik nur von Liebhabergesellschaften und an den Höfen einigermaaßen gepflegt worden ist, und daß Concerte im verflossenen wie in diesem Jahrhunderte keine Anziehungskraft auf die Italiener übten.

Was nun das deutsche Concertwesen des verflossenen Jahrhunderts betrifft — insoweit als man Data darüber feststellen kann — so ist der im ersten Momente wohl seltsam scheinende Umstand hervorzuheben, daß gerade dort, wo die Musik am verbreitetsten war, wenig oder gar keine öffentlichen Concerte stattfanden. In Wien gab es noch zur Zeit Mozart's nur sogenannte Subscriptions-Academieen, d. h. die Musiker, die viel Unterricht ertheilten, gingen mit einer Liste zu ihren Gönnern und suchten bei ihnen und durch sie Billets abzusetzen; und wie wenig selbst solche Manöver eintrugen, beweist ein Brief Mozart's aus dem Jahre 1784, worin er seinem Vater mit großer Freude berichtet,

er habe 174 Abonnenten für seine drei Academieen, 30 mehr als Richter und Fischer zusammen, die beiden damals beliebtesten Lehrer. Die Spärlichkeit dieser Concerte erscheint jedoch leicht erklärlich, sobald man in's Auge faßt, daß damals alle große Herren ihre eigene Kapelle hielten, Concerte in ihrem Hause veranstalteten und die Künstler meistens glänzend honorirten; die Leute, welche einigermaaßen zur guten Gesellschaft gehörten, hatten daher jeden berühmten Künstler schon in Privatacademieen so oft gehört, daß öffentliche Concerte sie wenig mehr interessirten. Nur besonders seltsame Erscheinungen konnten auf großen Zulauf rechnen, vorzüglich die Geigerinnen, unter denen ein Fräulein Ringbauer und eine Dlle. Strinasachi ihrer Zeit so berühmt waren, wie in unserer die Milanollo und Ferni.

Ganz anders war es im Norden. Hier betrachteten die höheren Stände jede Kunst, die italienischer Rouladen-Sängerinnen ausgenommen, mit Gleichgiltigkeit; dagegen ward vom Bürger- und Beamtenstande die Musik schon in den Achtziger Jahren vielfältig gepflegt und die Concerte erfreuten sich überall zahlreichen bürgerlichen Besuchs. Daß hierbei die Hochschätzung der Tonkunst allein entscheidend wirkte, ist nicht anzunehmen; vielmehr läßt sich aus den damaligen Unterhaltungsschriften die sichere Vermuthung schöpfen, daß die Concerte vielen ehrsamen Familien, die gegen den Besuch des Theaters tugendhafte Bedenken hegten, als das schönste und anständigste Unterhaltungsmittel erschien, vorzugsweise in den protestantischen Ländern. Es gab in den Achtziger Jahren keine einigermaaßen bedeutende Stadt in Nord- und Mittel-Deutschland, wo nicht regelmäßige Concerte von Dilettanten oder Fachmusikern stattfanden: so in Stralsund alle vierzehn Tage, in Magdeburg, Erfurt, Ludwigslust, Coburg, Schleusingen, Detmold, Nordhausen. In

Göttingen*) gründete Forkel 1780 Concerte, und es ist spaßhaft genug, wie er damals vom Verfalle der Oper und Kirchenmusik spricht, und seine Concerte als den alleinigen Zufluchtsort guter Musik preiset. Hamburg scheint nach allen Beschreibungen das gelobte Land der reisenden Virtuosen gewesen zu sein. Dresden war hochberühmt um seiner Kapelle willen, und als Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf in die sächsische Hauptstadt einzog, war einer seiner ersten Befehle, daß er ein Concert hören wollte. In Berlin bestanden seit 1751 die Bachmann'schen Abonnement-Concerte. Diese wurden in den Neunziger Jahren durch die Hurka'schen Orchesterconcerte verdrängt, in welchen die Königliche Kapelle wirkte, und wo auch die Königliche Familie erschien. Damals existirte auch ein Concertsalon für die jüdische Colonie im Flies'schen Hause, wo für drei Personen 1 Thaler 8 Groschen monatliches Abonnement gezahlt wurde. Daselbst producirte sich eine Frau Lewy, Frau Wolff und Herr Flies als Claviervirtuosen. Die Zeitungen berichteten nur Gutes über die Musik, meinten aber, es würde „zu viel gesprochen und zu viel Kratzfüße gemacht, als daß man gut hören könnte." Reichardt gründete in den Achtziger Jahren Concerts spirituels nach dem Muster der Pariser; Symphonien von Dittersdorf, Benda, Kuhnau waren an der Tagesordnung. Auch Solisten ließen sich hören. Die beliebtesten Concertinstrumente waren die Flöte, das Waldhorn, die Geige; auch die Oboe, Clarinette und das Fagott standen in hohen Ehren, auf letzterem wurden noch Anfangs dieses Jahrhunderts in Berliner Concerten vielfach Solo geblasen; ich selbst habe in den Dreißiger Jahren in Wien einen Berliner Fagottisten Variationen über „An Alexis send' ich dich"

*) Die oben angeführten Data habe ich nicht einem Buche entnommen, sondern aus den verschiedenartigsten Zeitungen und Wochenblättern gesammelt.

vortragen hören; der gute Mann schaute, als er das Thema blies, so gerührt drein, wie ein lyrischer Tenorist in einer empfindsamen Rolle. Das jetzt so vielgeplagte Clavier ward nur selten als Solo-Concertinstrument benützt. Die Musikcataloge jener Zeit weisen bis zum Jahre 1810 fast nur Trios, und sonstige Ensemblesstücke auf, sehr wenig brillante Fantasien u. dgl.

Das Musikleben Leipzigs war schon vor der Mitte des verflossenen Jahrhunderts reich entfaltet. Aber nur spärliche Berichte sind darüber zu ermitteln, selbst in Leipziger Fachschriften jener Zeit. In Mitzler's musikalischer Bibliothek vom Jahre 1737 fand ich folgende Stelle, Bach's Concert betreffend: „Die beiden musikalischen Concerte oder Zusammenkünfte, so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch im besten Flor. Eines dirigirt der Hochfürstliche Weißenfels'sche Kapellmeister und Musikdirektor in der Thomas- und Nikels-Kirchen Herr Joh. Seb. Bach, und wird außer der Messe alle Wochen einmal auf dem Zimmermann'schen Kaffeehause in der Catharinenstraße 3, Freitag von 8—10 Uhr, in der Messe aber die Woche zweimal, Dienstags und Freitags zu eben der Zeit gehalten. Das andere dirigirt Herr Joh. Gottlieb Körner, Musikdirector der Pauliner Kirche". —— Dann kommt weiter: „Die Glieder, so diese musikalischen Concerte ausmachen, bestehen meistentheils aus den allhier Herren Studirenden, und sind immer gute Musici unter ihnen, so daß öfters, wie bekannt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico vergönnt, sich in diesen musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen, und sind auch mehrentheils solche Zuhörer vorhanden, welche den Werth eines geschickten Musici zu beurtheilen wissen". Wie mir versichert wurde, existiren in Leipzig noch einige Ankündigungen und Programme von solchen Bach'schen Concerten, aber im Besitze von Privaten, welche die-

selben Niemandem zur Veröffentlichung anvertrauen wollen. Auch soll Bach so oft es nur anging, beim Gottesdienste neue Motetten und Cantaten aufgeführt, und die Gelegenheit, sie zu Kirchenconcerten umzugestalten benutzt haben; denn unter den von seinen Gegnern erhobenen Beschwerden befindet sich auch eine, daß man immer neue Texte zu den Cantaten und sonstigen Compositionen des Herrn Cantors an den Kirchenthüren kaufen müßte, wodurch zwar ihm größere Einnahmen, aber den frommen Besuchern des Gotteshauses größere Ausgaben erwüchsen. Das ist Alles, was ich von Leipzig selbst erfahren konnte. In den Musikzeitungen, welche damals in jener Stadt erschienen sind, suchte ich vergeblich nach irgend einer weiteren Angabe über Bach. Ich fand in Mitzler's Bibliothek, die ihrer Zeit sehr berühmt war, einen langen Auszug aus einem Werke über russische Hofmusik, wie ein Graf Repnin anno 1720 die Flöte schön geblasen, ein Oberst Sumarakow eine russische Oper componirt habe, daß ein 14jähriges Fräulein Beligradski eine bedeutende Clavierspielerin sei, und daß der berühmte Mechanicus und ehemalige Grobschmied Winraw, derselbe, für den Händel seine berühmten E-dur-Variationen componirt hat, in Petersburg eine Musik-Maschine gezeigt habe, welche ein ganzes Orchester ersetzte — endlich, daß in der deutschen protestantischen St. Petri-Kirche Concerts spirituels stattfinden, wo eine Passionsmusik von — — Telemann zur Aufführung gekommen war. Die Musikzeitung Leipzigs, welche zuerst sich mit den Angelegenheiten ihrer Stadt beschäftigte, ist im Jahre 1798 gegründet worden, zu einer Zeit, wo überall derartige Journale entstanden, und wo auch schon die politischen Blätter ausführlicher über die Musik berichteten. —

Alle die Mittheilungen, die ich aus diesen Blättern über Concerte geschöpft, beweisen durchwegs, daß bis vor etwa 40 Jahren

die Concertgeber mit den seltensten Ausnahmen tüchtige, zum Theil ausgezeichnete Componisten waren. Was Hummel, Moscheles, Ries, Rode, Lipinsky, Romberg, Spohr geleistet haben, bedarf wohl keiner besonderen Darlegung; so lange sie wirkten, war der Concertsaal noch der Vereinigungspunkt der Musikfreunde.

Aber die Concerte der großen Virtuosen, vorzüglich die Lißt's, haben in dem öffentlichen Musikleben ihrer Zeit, vorzüglich in dem der Residenzen, wo sie in größerer Anzahl stattfanden, eine Veränderung hervorgebracht, die, von den Epigonen ausgebeutet, der Kunst zum Nachtheile gereichte: sie haben das gesellschaftliche Verhältniß des Publikums zum Künstler umgewandelt, indem sie die Scheidewand, die bisher zwischen dem Zuhörer und dem Ausübenden bestanden hatte, niederrissen, die Persönlichkeit des Concertgebers in den Vordergrund treten ließen und ihr die Aufmerksamkeit zuwendeten, die bisher den Leistungen allein gewidmet war. Der Concertsaal schien oft in einen „Salon" umgewandelt, wo der Künstler seine Gäste empfing, wohin reiche und vornehme Damen und Herren eilten, um den berühmten Mann zu sehen, zu sprechen und dabei selbst gesehen zu werden; und es ist nicht zu leugnen, wenn einerseits durch diese Veränderung ein gewisser eleganter Anstrich in das Concertwesen gebracht worden war, wenn die äußere Annäherung zwischen dem ausführenden Künstler und dem zahlenden Publikum der gesellschaftlichen Stellung der Musiker im Allgemeinen einige Vortheile gebracht haben mag, so wich andererseits die weihevolle Stimmung aus dem Concertsaale, die vordem bei allen bedeutenden Leistungen als eine der schönsten Beigaben des Erfolges betrachtet werden durfte; lebhafte Conversationen wechselten mit Rasen und Toben ab und die Momente vor

und nach dem Vortrage waren oft die psychologisch interessantesten.

Wenn ich oben das Wort „Salon“ gebraucht habe, so bitte ich diesen Begriff nur in sehr beschränktem Sinne anzunehmen, da wir zwar in Deutschland viele Salondichter, Salonmaler, Salonmusiker, Salon-Litteratur-Historiker, aber glücklicherweise keinen Salon haben. Dieser ist ein spezifisch französisches Product, entstanden durch religiöse und politische Tendenzen, fortgesetzt durch geistige und künstlerische Bewegungen, erhalten durch das Princip der gesellschaftlichen Gleichberechtigung. Unter Ludwig XV. war der Salon als bureau d'esprit der Sammelplatz der Encyclopädisten, der witzigen Schriftsteller, schönredender Gelehrten, in deren Gesellschaft geistreiche und glänzende Cavaliere sich behaglicher fühlten, als in den Gemächern der Marquise Pompadour und ihrer Nachfolgerinnen. Jeder berühmte Mann, oder der als solcher gelten wollte, mußte bei Madame Geoffrin, oder Madame Tencin oder Deffand eingeführt sein; selbst Rousseau war eine Zeit lang der eifrigste Besucher dieser Salons, und deutsche Fürsten hielten in dem Gothaischen Herrn, späteren Barone Grimm einen besonderen Berichterstatter über Alles, was daselbst vorging. Die Salons blieben seit jener Zeit ein unzertrennlicher Bestandtheil des gesellschaftlichen Lebens in Frankreich; selbst während der Schreckenszeit schlich Mancher, der den Tag über die rothe Mütze getragen und den Sansculotte gespielt hatte, des Abends, als Stutzer gekleidet, in die eleganten Gemächer der Madame Récamier u. A. und erging sich dort im heitern Gespräche, ohne sich darum zu kümmern, daß vielleicht am nächsten Tage irgend ein neidisches Conventmitglied ihn als Aristokraten anklagen und auf die Guillotine bringen könnte. Unter dem Directorium, dem Consulate, sowie dem ersten Kaiser

bildete sich das Salonleben immer mehr aus, und gar manche politische Celebrität späterer Jahre mußte sich unter dem Cäsar, dem Feinde der „Ideologen", mit dem bescheidenen Ruhme eines Salonhelden begnügen. Napoleon selbst verlangt ausdrücklich von seinen Generalen, sie sollten sich „mit geistreichen Damen verheirathen und Salons eröffnen". Die Salons waren damals wie jetzt, eine vortreffliche Schule für die Gattung des feineren Lebens, bei welchem Fragen der Kunst, selbst auch die höchsten der Philosophie, in geistreicher Conversation entre deux tasses de thé gelöst wurden. Hierbei können allerdings die roheren Naturen einigermaßen abgeschliffen und besseren Eindrücken zugänglich werden; manche Menschen werden gezwungen sich für Kunst und Wissenschaft zu interessiren, um nicht als Ignoranten aufzufallen, ja selbst an Anregung für den Künstler fehlt es nicht — aber im Ganzen geht das richtige Erfassen des Wahren, die höhere Anschauung vom Leben verloren; die glänzende Redemanier, welche es versteht, auch das Höchste der allgemeinen Unterhaltung anzupassen, behält die Oberhand gegenüber der gründlichen, vielleicht trockenen, wissenschaftlichen Forschung, die nur das Wahre anstrebt, und sich scheut, Früchte ernster Studien auf dem Salonpräsentirteller herumzureichen. Insofern ist es als unermeßlicher Vortheil für deutsche Kunst und Wissenschaft anzusehen, daß der Salon in Deutschland nie recht gedeihen wollte, und in Frankreich hat das Vorwalten der Plutokratie und der Parvenus der Wissenschaft den Nutzen gebracht, daß sie, auf sich angewiesen, ernster und strenger werden mußte. Die französischen Salons waren die Pflanzschule des höheren Virtuosenthums, das im deutschen Concertsaale erst recht emporgeschossen ist. Die Gründer der französischen romantischen Schule, welche in den letzten Jahren der Restauration

und in den ersten der Julidynastie in den Salons herrschte, waren die Lehrer Lißt's und seiner Schule. Sie haben zuerst die Persönlichkeit, die Individualität und deren Wirken in den Vordergrund geschoben, die Lösung aller Fragen der Religion, Politik, der Industrie, kurz der Organisation der Gesellschaft nicht blos zur Domäne der Kunst überhaupt, sondern zu der ihrer eigenen Person gezogen. Ein jeder von ihnen beanspruchte, für jede der erwähnten Fragen die Lösung gefunden zu haben, und auch direct vollführen zu können. Nur so läßt es sich erklären, daß Männer wie Victor Hugo und Lamartine zuerst begeisterte Legitimisten, dann aufrichtige Anhänger der Julidynastie, endlich Republikaner und Socialisten waren, ohne daß man sie für Mantelträger halten dürfe; sie waren bei jeder dieser Wandlungen überzeugt, daß ihnen die Mission geworden sei, der Bewegung den Stempel aufzudrücken, so wie Lißt und seine Jünger überzeugt sind, daß sie berufen seien, im Musikwesen eine totale Umwälzung durchzuführen. Sowie sich nur durch die Versatilität der Geistesrichtung, durch die maaßlose Sucht, nach allen Seiten hin zu wirken, erklären läßt, daß Victor Hugo, der Dichter der „Orientales“ und der „Chants du crépuscule“, eine „Lucrezia Borgia“ geschrieben hat, und dieses Drama in der Vorrede geradezu als ein moralisches darstellt, so kann man auch nur von dem eben bezeichneten Standpunkte erklären, daß Lißt manchmal im geistigen Aufschwunge das Höchste geleistet, und daß er zu gleicher Zeit die schaalsten Opernphantasien componirt hat, daß er selbst noch als frommer Abbé Verdi'sche Motive transcribirt.

Die Wirkung der genialen Virtuosität Lißt's und seiner Schüler war und ist in Deutschland eine größere als überall, und zwar nicht blos weil hier mehr musicirt wird, sondern weil von allen

Künstlern die Virtuosen, besonders die vom Auslande kommenden, die einzigen waren, denen in Deutschlands feiner Welt die Aufnahme zu Theil ward, welche in Frankreich jeder ausgezeichnete Name der Kunst und Wissenschaft genießt. Es gab eben in Deutschland keinen Salon. In Berlin sind in den dreißiger Jahren Versuche angestellt worden, einen neutralen gesellschaftlichen Boden für die hervorragenden Spitzen der Geburt und der Bildung zu gewinnen, aber die Versuche blieben ohne Nachahmung und ohne Nachfolge; in Wien aber ist es nicht einmal zum Versuche gekommen; die bedeutendsten Dichter und Maler waren höchstens im Hause irgend eines intelligenten oder liberalen Banquiers geladen — am liebsten aber versammelten sie sich im gemüthlichen Kaffeehause; dagegen waren, wie schon gesagt, die Virtuosen überall und immer willkommen und gesucht. Der erste, welcher die neue Aera eröffnete, in welcher die Persönlichkeit mit der Leistung indentifizirt wurde, war Paganini. Seine außerordentlichen Erfolge sind unzweifelhaft auf seine damals unerhörten Leistungen gegründet; doch auf die große Masse der Concertbesucher wirkten, noch mehr als sein Geigenspiel, die geheimnißvollen Erzählungen von der erdrosselten Geliebten, vom Kerker, in dem er Jahre lang geschmachtet, von der Geige, die man ihm gelassen, und deren Saiten sämmtlich rissen, bis auf die eine G-Saite, worauf er dann jene Variationen componirte, welche die Welt in Extase versetzten. Paganini hat seiner Zeit sehr oft gegen alle diese Andichtungen Verwahrung eingelegt; er war eben noch kein Virtuose vom heutigen Zuschnitt, ein solcher wäre froh, wenn die Leute derartige Wunderdinge von ihm erzählten; aber seine Erklärungen, selbst die Berufungen auf das Zeugniß seines Gesandten, halfen nichts. Romantische Dichter, poetische Frauen und elegante Herren und

Damen waren einmal überzeugt, ein Mann der in solcher Weise geigte, müsse seine Geliebte ermordet haben; Holtei besang ihn als „Mann in düstere Mährchen eingehüllt", und Heine beschrieb ihn noch 1835 in seinen Florentiner Nächten in wunderbar phantastischen Bildern, so daß der arme nun verstorbene Ernst einmal zu ihm sagte: wenn Sie sich verpflichten, mich so zu beschreiben, dann will ich Jemanden todtschlagen. Der wenigst bekannte Zug seines Lebens ist auch der künstlerisch interessanteste: Als er Berlioz' Symphonie „épisodes de la vie d'un artiste" hörte, und erfuhr, der Componist sei ein noch junger Mann, und lebe in dürftigen Verhältnissen, sandte er ihm 20,000 Franken, ein wahrhaft königliches Geschenk! Die Kunstgeschichte kennt fast keinen ähnlichen Zug, und doch ist er wenig oder gar nicht bekannt.

Alle Erfolge Paganini's wurden von denen verdunkelt, die Lißt zehn Jahre später in Deutschland errang. Jener war nur in Mährchen gehüllt, aber Lißt erschien im vollsten Glanze aller möglichen wahren Abenteuer. 23 Jahre war er alt, als er zu den Freunden Lamartines, Victor Hugo's zählte, und von George Sand in ihren lettres d'un voyageur verherrlicht ward, als Alexander Dumas in einem seiner aufregendsten Romane ihn beschrieb, wie er in einem Salon Weber's Aufforderung zum Tanze spielte und alle Zuhörer und Zuhörerinnen in Taumel versetzte, als sein Name unter denen der eifrigsten Socialisten ertönte, als eine sehr geistreiche, der besten Gesellschaft angehörige Dame ihr Haus verließ, um sein Loos zu theilen. Er war unstreitig der vollendetste Repräsentant der französischen romantischen Schule. In den Vorreden Victor Hugo's und Lamartine's, in den herausfordernden Episoden Alfred de Mussets, hatte er gelernt, wie man der feinen Welt imponiren müsse, wie

sie aufgestachelt sein will, um an Genie zu glauben. Es bedarf wohl keiner besonderen Versicherung, daß ich überzeugt bin, Erfolge wie die Lißt's, könnten ohne eine ganz außerordentliche Begabung nicht erlangt werden; ich will sogar hinzufügen, daß der Musiker Lißt noch weit höher stand als der Concertgeber, den das Publikum doch allein kannte, daß er die schwersten Partituren vom Blatte las, wie ein geübter Clavierspieler einen leichten Walzer; ich will aber feststellen, daß der Concertgeber Lißt ohne die Wirksamkeit seiner Persönlichkeit, die Erfolge nicht auf die Hälfte der Höhe gebracht hätte. Den schlagendsten Beweis lieferte sein erstes Auftreten in Wien. Er traf gerade ein, als Clara Wieck, Schumann's Braut und später sein Weib, der Stern des Tags war — ihre Erfolge überragten bei weitem die glänzendsten, die Thalberg je in Wien errungen hatte. Lißt trat auf — er spielte das Concertstück von Weber — — — das Publikum tobte förmlich, doch nicht viel mehr, als bei manchen Effectstücken der Clara Wieck; aber während der Pause trat Lißt unter das Publikum und knüpfte französische Conversation mit den anwesenden Damen und Herren seiner Bekanntschaft an, und staunend blickten die Wiener auf den Pianisten, der mit den stolzesten Aristokraten im leichten behaglichen Gespräche verkehrte. Einige Tage später durchlief die Kunde die Stadt, er habe der Fürstin Metternich, der Hochmüthigsten unter den Hochmüthigen, die selbst dem Botschafter des Königs Louis Philippe ungestraft Insolenzen sagen durfte, auf ihre undelicate Frage ob er in Venedig „gute Geschäfte gemacht hätte", die Antwort gegeben: „Madame, ich mache Musik aber keine Geschäfte." Solche Episoden wirkten auf das große Publikum mächtiger, berauschender als seine großartigsten Leistungen am Claviere. Er war nicht blos der außerordentliche Musiker, er war der siegreiche

Held, der die Schranken zwischen dem Künstler und den höheren Ständen niedergerissen hatte. Die Dichter besangen, die Frauen vergötterten ihn. Er konnte thun was er wollte, es war immer gut und preisenswerth; und wenn er — besonders in den späteren Jahren — in den Concertsaal ermüdet, abgespannt oder vom Weine erhitzt, kam, wenn seine Leistung den Lißt kaum mehr erkennen ließ, sie wurde doch von Beifall überschüttet, wie die glanzvollste! So ist das große Publikum!

Das außerordentliche Genie Lißt's werde ich an anderen Stellen dieses Buches öfters zu preisen Gelegenheit finden; an dieser Stelle handelt es sich um seinen Einfluß auf die Entwicklung des Concertwesens, und der war entschieden kein zu preisender. Er, der wie kein Anderer, berufen war, nur durch seine Kunst zu wirken und zu glänzen, hat nicht verschmäht, Mittel und Hebel zu gebrauchen, oder durch Andere für sich gebrauchen zu lassen, die er selbst gar wohl nach ihrem richtigen Werthe schätzte, die aber zu seinen Triumphen immer neues Feuerwerk lieferten; die natürliche Folge mußte die sein, daß die späteren Virtuosen, die nicht sein Musik-Genie besaßen, zu noch mehr Hebeln und Mitteln griffen, um nur überhaupt Erfolge zu erringen und daß der Schwerpunkt des Concertprogramms auf die durch außerordentliche Technik hervorragenden Leistungen gelegt ward. Selbst die größten Virtuosen, denen tiefe musikalische Bildung nicht abzusprechen ist, konnten dem Drange, ihre staunenswerthe Fingerfertigkeit zu entfalten, nicht wiederstehen, und sahen vom Werthe der Composition ganz ab, wenn sie nur jenen Zweck erfüllte, jenem Drange Befriedigung bot. Und selbst die Jenny Lind, die so viel gepriesen ward um ihrer nur edlen Richtung willen, hat auf einem Düsseldorfer Musikfeste eine der schaalsten italienischen Bravourarien (nicht etwa eine jener süßen umstrickenden Melo-

dien) gesungen, natürlich mit ganz ungeheurem Beifalle! Die Virtuoserei ist jetzt übrigens auf der Schaubühne ebenso zu Hause wie im Concertsaale. Jeder berühmte Mime spielt mehr oder weniger Solo; Davison sagte zu mir, als ich die schüchterne Bemerkung machte, er sollte doch eine gewisse hyper-sentimentale Rolle, die nur für Liebhaber auf reisenden Sommertheatern paßte, nicht mehr spielen: „Die Bemerkung, lieber Herr Ehrlich, kann jeder Quartaner machen, mir ist's nur darum zu thun, jeden Tag einen andern Menschen darzustellen"; ich entgegnete „die Bemerkung kann jeder Quartaner machen, weil auch einem solchen die Rolle nur als Rührstücklein erscheint; und wer alle Tage einen andern Menschen darstellen will, der riskirt, daß der Mensch in ihm caput geht"; worauf wir wieder ganz gute Freunde wurden.

Von Lißt's Concerten datirt die bessere gesellschaftliche Stellung der Musiker, aber auch die fieberhafte Hast des Reisens von einem Orte zum andern, um überall aufzutreten, die damit nothwendig verbundene Richtung aller Thätigkeit auf den Gelderwerb, die Anwendung aller Hebel, die man zwar nicht selbst direct in Bewegung setzt, aber durch „Secretäre", „Arrangeurs" u. dgl. um desto ungenirter in Bewegung setzen lassen kann. So kam es, daß die großen Virtuosen der Entwicklung der Kunst nach verschiedenen Richtungen neue Impulse gegeben, dem öffentlichen Musikleben aber wenig Nutzen gebracht haben. Man könnte ihren Einfluß auf die Kunst und ihr Verhältniß zu derselben mit Einfluß und Verhältniß der Sophisten zur Griechischen Philosophie vergleichen. Sie waren die Ersten, welche das Recht der Subjectivität, der persönlichen Meinung und Entscheidung als den obersten Grundsatz aufstellten; sie haben es verstanden, durch den Vortrag über den Gegenstand die Unbedeutendheit des Gegenstandes selbst vergessen zu machen, mit der Technik der Sprache

die Armuth der Gedanken zu verdecken, durch die brillanten Variationen der Rede jedes Bedenken gegen das Thema zu beseitigen, sie sind von Stadt zu Stadt gewandert, haben sich zuerst als „Philosophen von Profession" vorgestellt, und die Geschichte weist nach, wie die berühmten Sophisten ihre Popularität, ihren Ruhm auch pecuniär zu verwerthen wußten, wie sie eitel und wenig begeistert waren vom Berufe der Wissenschaft und wie sie zuletzt alle Mittel anwandten, um durch „pikante" Vorträge die Gunst des Publikums und der reichen Privatmänner zu gewinnen. Aber diese Virtuosen der Dialektik haben doch, gleich den Musik-Sophisten nicht zu verkennende Verdienste gezeigt: sie haben die Wissenschaft populär gemacht, sie haben die Technik in so hohem Maaße ausgebildet, daß sie als Schöpfer der Grammatik bezeichnet werden dürften und daß Plato und Sokrates sich erst ihre Darstellungsweise aneignen mußten, um sie bekämpfen zu können.

Daß eine Umgestaltung des Concertwesens eintrete, steht vor der Hand nicht zu erwarten. Einige wenige Künstler haben das Beispiel Lißt's nicht befolgt; unter ihnen ragt Joachim hervor: Die Hauptquelle seiner Einnahmen fließt allerdings in England, wo er alljährlich von den Unternehmern gegen hohen Ehrensold angeworben wird, also keine Concerte auf eigene Rechnung veranstaltet, aber in Deutschland, wo ihm alle Secretäre zur Verfügung ständen, hielt er sich immer fern von dem bequemen und zu großen Einnahmen führenden Pfade, den die Andern gern wandern, und deßwegen wollen wir, wenn wir auch sonst durchaus nicht überall mit ihm sympathisiren, ihn preisen als den Bannerträger künstlerischer Gesinnung, als den Concertgeber, der nur durch seine Leistung wirken will, und auch in jeder Hinsicht ganz gut wirkt.

Die Gesellschaft und die Musiker. Aristokratie, Plutokratie, Mäcene, Kunstfreunde, Publikum.

Die Frage, welche Stellung der Tonkünstler in der Gesellschaft einnimmt, zu welcher Stellung er berechtigt ist, in welcher Weise er sie anstreben, erlangen und festhalten soll, ist in allen Tonarten erörtert worden. Aus jedem musikalischen Lager erschallt ein anderes Losungswort. In dem einen gilt der Musiker als der Mann, welcher die höchste Kunst repräsentirt, den also die Gesellschaft am höchsten ehren muß, wenn sie sich nicht als gemeine Rotte erweisen will; seine Pflicht ist es, den Leuten diese Wahrheit in jeder Weise zu verkündigen, als der berufene Vorkämpfer der wahren Bildung. Und diese Grundsätze werden nicht blos von Hochstehenden, Berechtigten, Gebildeten, sondern auch von vielen Leuten verkündiget, die sonst mit den anderen Vorbegriffen gewöhnlicher bürgerlicher Bildung, ja selbst mit den für den gewöhnlichen Schriftsteller nothwendigen Kenntnissen, nie auf glatte Rechnung gekommen sind. In einem anderen Lager gilt die „Keuschheit", „Innerlichkeit", „Zurückgezogenheit von der Welt" als erste Pflicht des Musikers, er soll von ihr nichts erwarten, am wenigsten die „glänzenden" Genüsse anstreben, er soll sich begnügen mit denen, die ihm die Kunst gewährt: Anerkennung der Besseren und Bewußtsein höheren

Strebens. Und sonderbarer Weise wird dieser Grundsatz von vielen Künstlern gesagt und verfochten, denen die Befolgung derselben keine Opfer auferlegt, die von Hause aus nicht um ihren Unterhalt zu sorgen, also auch nicht zu kämpfen brauchen, die ihren Idealen ungestört nachhangen können, und dabei von ihren reichen Vätern genug Geld erhalten, um ruhig zu leben, sich die erlaubten „Genüsse“ zu verschaffen, den „glänzenden“, oft nur dem Genie zugänglichen, zu entsagen, und die auch sonst für ihr Weiterkommen durch Protektion, Verwandtschaft und Beziehung zur besten Gesellschaft jeden Vorschub finden. Goethe hat diese Klasse vortrefflich beschrieben:

Ich begegnet' einem jungen Mann
Und fragt' ihn um sein Gewerbe;
Er sagt': Ich sorge, wie ich kann,
Daß ich mir, eh' ich sterbe,
Ein Bauerngütchen erwerbe.
Ich sagte: Das ist sehr wohl gedacht;
Und wünschte, er hätt' es so weit gebracht.
Da hört' ich, er habe vom lieben Papa
Und eben so von der Frau Mama
Die allerschönsten Rittergüter.
Das nenn' ich doch originelle Gemüther!

Auch über die Gesellschaft und ihre Beziehungen zu dem Künstler vernimmt man die verschiedenartigsten Ansichten, je nach der Stellung, welche die ihre Meinung kundgebenden Künstler einnehmen. Die Berühmten, also Geehrten und Gepriesenen, hegen entweder den guten Glauben, daß nur die reine Begeisterung für die Kunst ihnen die Ehrenbezeugungen bringe, oder sie sind überhaupt zufrieden, daß eben sie sich in den besten Kreisen bewegen, daß ihre Person gefeiert wird, und be-

trachten alles Andere sehr gleichgiltig. Die Musiker zweiten und dritten Ranges, die sich der Geneigtheit der guten Gesellschaft erfreuen, die von Excellenzen und geheimen „Commerzienräthinnen" geladen werden, sind natürlich ebenfalls entzückt von der Liebenswürdigkeit der „höheren" Kreise und können nicht begreifen, daß man deren aufrichtige Kunstliebe und Verständniß anzuzweifeln wagt. Dagegen deklamiren die nicht Geladenen und nicht Empfohlenen gegen die „sogenannte" gute Gesellschaft: sie ehre und preise nur die berühmten Künstler, die schon in der Oeffentlichkeit zu großem Rufe gelangt, der Protection und Ehrenbezeugungen des Einzelnen nicht mehr bedürfen; unter den Künstlern zweiten Ranges begünstige sie nicht die Begabteren und die ehrenhaft Strebenden, sondern die, welche durch Geschmeidigkeit und angenehme Manieren sich beliebt zu machen verstehen, oder solche, die von Hause aus gute „Connexionen" haben, also durch ihre Person, nicht durch ihr Talent der guten Gesellschaft beigezählt werden. Hört man nun andererseits Cavaliere, Banquiers, hohe Beamte und sonstige Betitelte über Musiker sprechen, so wäre die „gute Gesellschaft" allein kompetenter Richter: „sie läßt jedem Bedeutenden die beste Aufnahme angedeihen, behandelt ihn als Gleichstehenden; sie empfängt auch den weniger Berühmten freundlich, wenn nur sein Streben als ehrenhaftes anerkannt wird; nur die Arroganten, Hochmüthigen unter den Bedeutenden, und die Unbedeutenden, die schwächere Leistungen mit großen Ansprüchen verbinden, fühlten sich zurückgesetzt; aber nicht in Folge der Behandlung von Seiten der guten Gesellschaft, sondern der eigenen Ueberschätzung, der Unklarheit über die eigene Stellung in der Kunst und über ihre gesellschaftliche Berechtigung". Also auf jeder Seite Widersprüche! Die Wahrheit liegt hier nicht in der Mitte, weil die

Verhältnisse hüben und drüben oft recht verschroben sind, sondern außerhalb derselben.

Man kann die gesellschaftliche Organisation in Deutschland, wie sie sich dem Künstler darbietet, in der Weise auffassen: der Monarch regiert, die Aristokratie repräsentirt, die Plutokratie glänzt, das Bürgerthum erhält den Staat. Der Monarch schenkt der Kunst Gnade und Ehren, die Aristokratie protegirt, die Plutokratie bezahlt sie, im Bürgerthume lebt sie. Der Künstler mag die Gnade des Monarchen zu gewinnen suchen, der Aristokratie gegenüber seine Unabhängigkeit bewahren; mit der Plutokratie verkehren und sich von ihr bezahlen lassen, dem Bürgerthume gehört er an. Das ist ein beiläufig idealistischer Standpunkt, den aber deutsche Meister: Mendelssohn, Schumann, und manche kleinere deutsche Musiker mit Glück eingehalten haben. Er ist auch, meiner Ueberzeugung nach, der einzig richtige in Deutschland. Nur eine ganz als Ausnahme dastehende Persönlichkeit wie Lißt konnte ihren eigenen Weg gehen, und überall Erfolge ernten, wie er denn als Vorkämpfer Wagners die Oper des Herzogs von Coburg dirigirte — wofür der erlauchte Componist ihm einen hohen Orden verlieh — und später in Pesth als frommer Abbé, nachdem er der Kirche seine tägliche Andacht verrichtete, den Damen, welche sein Oratorium sangen, (wie die Pesther Zeitungen berichteten), die zierlichsten Complimente sagte und sich über seine Umwandlung und den Zweck derselben freimüthig aussprach.

Die Aristokratie wird immer die größte Anziehungskraft auf den Künstler ausüben. Sie genießt die unbestreitbaren Vortheile der Geburt, der eleganten Erziehung, der besten Haltung; sie erscheint ihm als die Gesellschafts-Schichte, die am meisten auf idealistische Anschauungen hingewiesen ist; mögen diese auch noch

so verkehrt sein, ihm stehen sie näher, als der auf Gelderwerb gegründete Eudämonismus, der jedes Ding nach dem Erträgnisse beurtheilt. Des Künstlers Ehrgeiz mag wohl auch von dem Gedanken gehoben werden, daß der Geistes-Adelige vom Geburts-Adeligen am besten verstanden und geschätzt werden kann. In früheren Zeiten waren Schutz und Beförderung der Musik fast ausschließlich von den hohen Kreisen ausgegangen. Der süddeutsche Adel trieb Musik mit Eifer, viele hohe Familien unterhielten eine eigene Kapelle. Aber — und das ist wohl im Auge zu behalten — nur die Musik erfreute sich ihrer Pflege, jede andere Kunst blieb ihnen gleichgiltig, vergebens suchte man in den Pallästen jener Großen, die am Ende des verflossenen und Anfange dieses Jahrhunderts als die Hauptmäcene der Tonunst galten, eine Bibliothek, die Meisterwerke unserer Litteratur; Romane genug, arg zerlesen; auch die Werke von Göthe und Schiller, zierlich gebunden, und so gut erhalten, wie nur ein Buch, das fast Niemand in die Hand genommen hat. Die Protektion des süddeutschen Adels hat entscheidenden Einfluß auf die Laufbahn der großen Tonmeister geübt; aber bemerkenswerth bleibt es, daß der gefügige, bescheidene, liebenswürdige Haydn von dem Adel in hohem Grade beschützt ward, während der unabhängigere, die Welt mit kühnerem Auge betrachtende Mozart in seinen Briefen immer klagt, daß er bei den Adeligen sich so viel und vergeblich plage.

Die großartig glänzende, bis dahin noch nie gesehene Aufnahme, die Beethoven bei der Wiener Aristokratie fand, war durch mancherlei Umstände veranlaßt. Ich will von vornherein betonen, daß viele Mitglieder der Aristokratie aufrichtige Verehrer und Kenner der Musik waren, daß sie Beethoven's Genius schon in seinen ersten Werken erkannten; seine merkwürdig

angelegte Natur, die sich nur beherrschend zeigte, gefiel auch den hochgeborenen Männern und Frauen, die gewohnt waren, daß alle Musiker ihnen nur demüthig begegneten — der gute, edle Mozart war unabhängig, nicht imponirend. Aber unläugbar wirkte auch ein Nebenumstand sehr bedeutend mit: das „van“ vor dem Namen Beethoven, das als Adelsprädicat galt, bis die Entscheidung des Landesgerichts*), zwanzig Jahre später, in dem Prozesse gegen die Schwägerin des Meisters die wahre Bedeutung des Wörtchens feststellte. Daß nun in einem Lande, wo der Adel alle Freiheiten und Privilegien genoß, der allgemein verbreitete Glaube an die adelige Herkunft Beethoven's die größte Wirkung auf seine gesellschaftlichen Beziehungen ausüben mußte, kann Niemand bestreiten.

Ganz anders standen Adel und Tonkünstler im Norden Deutschlands zu einander. Die höheren Stände betrachteten — wie ich in der „Entwickelung des Concertwesens“ dargelegt habe — die Kunst und auch die Musik größtentheils sehr gleichgiltig. Die Pflanzstätte der Tonkunst lag im Bürgerthume; nicht in den Residenzen lebten die größten Lehrer und Meister, sondern in Leipzig und Hamburg, dahin zog auch Phil. Em. Bach, obwohl er in Berlin den Posten eines Cymbalisten des großen Königs bekleidete, der allein unter allen Monarchen jener Zeit den alten Sebastian Bach zu ehren und zu würdigen verstand. Und noch bis vor wenigen Jahren lag der Schwerpunkt des Musiklebens in den reichen Bürgerstädten, Mendelssohn's und Schumann's größte Werke sind zuerst in den Concerten und Musikfesten dieser Städte aufgeführt worden, und viel später — nach Jahren — in den Residenzen!

*) Für die Prozesse der Adeligen bestand damals ein eigenes Tribunal.

Während der letzten Jahre zeigte sich in der Aristokratie Berlins und in den ihr nächststehenden Kreisen reger Antheil für Musik, und hochgeborene Damen und Herren bewährten ausgezeichnetes Dilettanten-Talent; inwieweit sie unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung des Musiklebens ausüben werden, muß die Erfahrung lehren; vor der Hand machen sie Partheien für und gegen ausschließliche „Classicität" oder entschiedenen „Fortschritt".

Die Aristokratie besitzt übrigens nicht mehr die gesellschaftliche Bedeutung und den Einfluß einstiger Zeiten; Beides ist jetzt auf das Amalgama übergegangen, das die „feine Welt" genannt wird. Diese ist eine Zusammensetzung einer Art von Essenz der Aristokratie, Diplomatie, Plutokratie und sonstiger Ingredienzien, deren Hauptzweck darin besteht, dem Tage etwas abzugewinnen, sich zu unterhalten, gleichviel auf welche Weise, heute im Concert, morgen im roût, übermorgen im Oratorio, am vierten Tage in der „schönen Helena". Es haben schon viele Dichter und Schriftsteller über diese feine Gesellschaft geschrieben, ich will das Urtheil derer anführen, die es nach eigener Anschauung fällten. Goethe sagt:

> Gute Gesellschaft hab' ich gesehen, man nennt sie die gute,
> Wenn sie zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit giebt.

Byron meint:

> Zweihundert feine Leute,
> Genannt die schöne Welt, doch ich, der Alle kannte,
> Weiß wahrhaftig nicht, warum man so sie nannte.

Bulwer's Ausspruch lautet: Der unterscheidende Zug der feinen Leute ist die Ruhe, mit der sie Alles thun, sie essen mit Ruhe, trinken mit Ruhe, zanken sich mit Ruhe, verlieren ihr Weib mit Ruhe, während die Andern bei Allem gleich Lärm schlagen. Nun kann man allerdings diese Citate als Ausfluß

ironischen Laune der großen Dichter bezeichnen; ich will also einige ernsthafte, nur auf Lob abzielende Sätze anführen, aus einem Buche, das von einem feinen Manne für die feine Welt geschrieben worden ist: Ein Baron Mortemart-Boisse, Comte de Marle, im Jahre 1857, Kammerherr S. K. H. des Großherzogs von Toscana, hat ein Buch veröffentlicht, „La vie élégante des gens du monde“ (bei Hachette in Paris). Darin ist nun zu lesen, daß der Comte d'Orsay, seiner Zeit das Muster aller feinen Leute, täglich 13 Thaler für Handschuhe gebraucht habe (ich habe den Grafen in den Fünfziger Jahren gesehen — damals konnte er nicht gut mehr einen Thaler dafür ausgeben); weiter enthält dieses Buch sehr ausführliche Darlegung der Jagdcostüme, wie man Austern essen müsse; endlich Seite 248 stehen noch bei der Lobpreisung der Stadt Paris, als erster des Weltalls die merkwürdigen Worte: „Das naive und hyperbolische Genie Schillers hat zwar gesagt:

„Es giebt nur a Kaiserstadt,
Es giebt nur ein Wien“ (!!!)

doch Paris wird immer ꝛc. ꝛc.“. Bedeutsam bleibt es, daß der Herr Baron bei der Beschreibung des eleganten Lebens der Musik gar nicht gedenkt. Ich wäre versucht, dies für ein Compliment anzunehmen, oder als eine indirecte Ermahnung an den Musiker, daß er gar nicht suchen dürfe, zur feinen Welt zu gehören. Allerdings muß er dann auch sich entschließen, von der Plutokratie unbeachtet zu bleiben, denn diese ist entschieden ein Bestandtheil der feinen Welt. Alle die Junker vom Geldsacke, die Barone vom Courszettel, die Baumwollen-Lords und Emporgekrochenen, all die Emporgewirbelten, die glücklichen Bauspeculanten, die „Gründer“, die kühnen Börsenspieler, die geschickten Makler, sie gehören jetzt zur Plutokratie, welche die Musik

protegirt, weil sie zu den Luxusgegenständen gehört und weil man eine Gesellschaft am besten durch Musik zusammenhält; und manche, die es verstanden sich überall einzudrängen, wo sich der Adel versammelt, und durch allerlei Verdienste den Adelstitel zu erhalten, gehören zur feinen Welt, zur guten Gesellschaft, und es ist bereits eine Ehre, von ihnen geladen zu werden! Und wenn sie Künstler empfangen und bezahlen, so gelten sie als „Mäcene!"

Aber — Niemand möge ihnen das Prädicat bestreiten, bevor er die Geschichte jenes berühmten Freundes des Imperators Augustus genau kennt, jenes Mäcen, den Horaz so oft besungen hat, und dessen Name bis zu unsern Zeiten auf jeden Kunstgönner übertragen ward. Ich will hier nicht anführen, was Tacitus über ihn sagt, der große Historiker war bekanntlich kein Freund der feinen Welt. Aber andere weniger strenge Richter, z. B. Sueton, geben ein Bild von ihm, mit dem gar viele unserer heutigen „Mäcene" eine merkwürdige Aehnlichkeit zeigen. Er besaß die genaueste Kenntniß von Edelsteinen und von allen zum Putz gehörigen Gegenständen; er führte das lüsterne Ballet zu Rom ein, und beschützte und liebte den Aegyptischen Tänzer Bathyllus. In der Kochkunst galt er als competentester Richter, und war, wie Plinius erzählt, der Erfinder eines besonders fein zusammengesetzten Gerichtes. An seiner reichbesetzten Tafel fanden alle witzigen Köpfe, alle amüsanten Leute freundliche Aufnahme, vor Allen jedoch jener Tänzer Bathyllus und nach diesem der Sänger Tigellius, der damals eine so große Rolle spielte, als irgend ein großer Tenorist heutzutage. Horaz beschreibt ihn, wie er bald ernsthaft einherging, als ruhte das Wohl der Welt auf seiner Schulter, bald über die Straßen lief, als fliehe er vor Feinden; bald von Potentaten und Tetrarchen den Mund voll hatte, bald sich zufrieden

pries, in gemüthlicher einfacher Gesellschaft ein Kännchen Sabinerwein zu leeren; wie er nie sang, wenn man ihn darum bat, selbst dem „Flehen Cäsar's" nicht nachgab, dagegen, wenn Keiner ihn aufforderte, plötzlich loslegte, und den Leuten von Anfang bis Ende der Mahlzeit die Ohren voll schrie!

Nach dem Tänzer und dem Sänger galten allerdings Horaz und Virgil als die Lieblinge Mäcens; er unterhielt sich gern mit Dichtern. Jenem schenkte er ein Gütchen, nach Suetons Schätzung im Werthe ein Zehntheil seiner Geschenke an Tigellius und Bathyllus; den Virgil, der im Bürgerkriege sein ganzes Vermögen verloren hatte, empfahl er dem Augustus, und dieser gab dem Dichter ebenfalls ein Gütchen, wofür ihn dieser auch nach Gebühr als einen Gott pries: Deus mihi haec otia fecit. Noch eine bedeutende Aehnlichkeit zwischen dem Römischen Mäcen und denen unserer Zeit ist hervorzuheben: sein Umgang mit Dichtern und Gelehrten übte nicht den mindesten Einfluß auf seine Bildung, seine Ausdrucksweise war geschraubt oder trivial, in Prosa wie in Versen, wenn er sich darin versuchte.

Glücklicherweise üben die „Mäcene" heute nicht mehr den weitgreifenden Einfluß, den sie selbst noch zu Zeiten Beethovens besaßen; der gute Musiker, der sich entschließen kann, seine Unabhängigkeit zu wahren und langsame aber sichere Erfolge anzustreben, wird F r e u n d e der Tonkunst und der Bildung finden, die auch für andere Künste Sinn und Verständniß besitzen, die vielleicht kein „sehr großes Haus machen", in deren Kreise er sich aber eine recht behagliche Existenz schaffen kann; derjenige, der sich von den reichen und unwissenden Parvenus, die in Börsen und Banken alle Tage emporschießen, begönnern lassen will, der mag sich recht feine und geschmeidige Manieren aneignen, den „Mäcenen" schmeichelhafte Dinge sagen, ihre Impertinenzen

und Launen gleichmüthig ertragen, ihre Dummheiten anhören, ohne eine Miene zu verziehen, ihre empörenden Aeußerungen über Menschen und Dinge*) vernehmen, ohne sein Herz schneller pochen zu lassen, mit ihren Damen über Litteratur und Stadtklatsch conversiren; er wird sich sehr wohl dabei befinden; ist er recht fein und verständig, vielleicht gar der Sohn irgend eines höheren Beamten oder der Schützling eines solchen, dann findet er Aufnahme in jenen „feinen" musikalischen Kreisen, wo man jedes Werk von Beethoven, Mendelssohn und Schumann genau kennt, wo ich aber in früheren Zeiten genug oft Verse aus Göthe's Tasso als Schiller'sche citirte, und von berühmten Malern sprach — die nie gelebt haben. Die großen Virtuosen bedürfen allerdings solcher Mittel nicht, sie richten sich heute unmittelbar an das große Publikum; um dieses anzuziehen, werden wohl manchmal allerhand von der Kunst weit abliegende Mittel angewendet — aber die Gesammtsumme der Erfolge bietet doch

*) Zur Zeit der Wohnungsnoth (im April 1872) hörte ich aus dem Munde eines sehr reichen Häuserbesitzers und seiner Frau Aeußerungen über die armen Familien, die nach dem Arbeitshause wandern mußten, daß ich meinen Ansichten Worte gab, obwohl mein Interesse Schweigen gebot; die Beiden nahmen meine Bemerkungen ziemlich freundlich auf, weil sie noch zu den wenigen Besseren gehören, deren Herz der Reichthum noch nicht ganz verknöchert hat. Aber was ich von Anderen vernahm, erzeugte fast den Wunsch in mir, daß die Franzosen arme Teufel gewesen wären, die Nichts zahlen konnten, und daß wir uns mit dem nationalen Bewußtsein, ohne die Milliarden begnügen mußten, welche jetzt das Geld entwerthen, alle Preise in die Höhe treiben, und die schaalsten Nichtslinge zu Bedeutung gelangen lassen. Ein Kerl, der noch vor wenigen Jahren Jedem mit einer tiefen Verbeugung dankte, der ihn mit einem Auftrage beehrte, und der froh war sich satt essen zu können, der aber seither durch unergründliche Gründungen und dergl. sehr reich geworden ist, und mit der Plutokratie verkehrt, sagte in meiner Gegenwart in einem Laden in Baden-Baden, wo meistens theure Nippsachen verkauft werden: Gott, in Berlin kriegt man ja nichts G'scheidt's! Höchstens noch in Wien, meine Sachen muß ich noch aus Paris kommen lassen. — Das — !!!

zuletzt den sichersten Maaßstab für den wahren Werth der Leistung. Wenn diese Großen und Berühmten einmal genau ermessen wollten, wie viel von den ihnen dargebrachten Huldigungen der Gesellschaft auf Rechnung wahrer Begeisterung für die Kunst, und wie viel auf die der Ostentation zu bringen ist, wenn sie sich einmal die Mühe nähmen, zu prüfen wie es mit der wahren Geistes- und Herzens-Bildung so vieler sehr musikalischer Herren und Damen steht, dann — ja dann könnten und würden sie auch für die Stellung des ganzen Standes anders wirken, dann würden sie durch die Huldigungen der frommen Leute sich nicht zu Concessionen verleiten lassen, die nicht ihre, wohl aber des weniger hoch stehenden Musikers Stellung erniedrigen, weil selbstverständlich von diesem noch viel mehr verlangt, ihm noch viel mehr zugemuthet wird. Sie würden dann eine Wahrheit erkennen, die allerdings recht unangenehm klingt, aber unleugbar fest steht: Die Musik wirkt auf viele Menschen nicht als die höchste Kunst, sondern wie ein electrisches Fluidum. Bekanntlich entwickelt Dieses starke Anziehungskraft zwischen ganz verschiedenartigen Körpern! Reibt man eine Glasröhre mit einem Tuchlappen, so zieht sie Papierstreifen an, in dem Augenblicke, wo die Electricität, welche die Erregung bewirkte, endet, fallen die Papierstreifen von der Glasröhre wieder ab. So auch die Musik: Gar viele ihrer Vertreter und Vertreterinnen stehen, vom Standpunkte der allgemeinen Bildung betrachtet, im Reiche der Menschheit nicht höher als eine Glasröhre in dem der unorganischen Körper, aber wenn sie Musik machen, wenn sie singen oder klavierspielen oder geigen, dann strömt von ihnen das electrische, Anziehungskraft ausübende Fluidum; und gar viele Zuhörer sind, vom selben Standpunkte betrachtet, ein Papierstreifen; aber die Musik zieht sie an;

verklingt diese, dann fallen die Beiden, Musiker und Hörer, auseinander wie zwei ungleichartige Stoffe, wenn nicht andere Mittel gefunden werden, sie zusammen zu kitten. Wenn die Großen und Berühmten das vor Augen behielten, würde vielleicht Manches sich ändern in der gesellschaftlichen Stellung der Musiker. Doch es wird sich nicht ändern. Die meisten Menschen und ihre Eitelkeiten bleiben sich gleich, selbst wenn sie äußerlich die Meinung ändern. Nur sehr Wenige befolgen die Regel, die Horaz aussprach, als er von dem Leben im Pallaste und an der Tafel Mäcens angewidert, auf sein Gütchen flüchtete: „Ich will Jupiter nur um das bitten, was er geben, was er nehmen kann: Leben, und was ich zum Leben brauche; Ruhe des Gemüthes will ich mir selbst schaffen.“

Sed satis est orare Iovem quae donat et aufert;
Det vitam det opes; aequum mî animum ipse parabo.

Vom Geschmacke des Publikums; von Partheien, Kritik, und deren Einfluß, und von der Laufbahn des Musikers.

Ein berühmter Chemiker und Physiologe — wenn ich nicht sehr irre, Liebig — hat in einer Vorlesung seine Ueberzeugung ausgesprochen: ein vollkommen gesunder Körper müsse zu seiner Erhaltung Nahrungsmittel aufnehmen, die in den Grundstoffen ganz verschieden sind, weil nur in dieser Weise den verschiedenen Organen immer neue Säfte zugeführt würden; ebenso müsse der gesunde Geist die verschiedenartigsten Stoffe bewältigen, wenn er in Witz, Scharfsinn, Fassungskraft, Phantasie und Wiedergabe gleich thätig und kräftig bleiben soll.

Nach diesem, meiner Meinung nach sehr richtigen Grundsatze gehörte die Prüfung der verschiedenen Urtheile über den musikalischen Geschmack des Publikums zu den besten Nahrungsstoffen des Geistes, denn größere Widersprüche hat er wohl in wenigen Fragen zu bewältigen und zu verdauen. Zwar einigen sich die meisten Urtheile dahin, daß der Künstler dem verdorbenen Geschmacke des Publikums keine Zugeständnisse bieten dürfe, aber die Erklärungen, welcher Geschmack der gute und welcher der verdorbene sei, widersprechen einander diametral. Wenn eine Composition, die von irgend einer Partei oder Koterie als

sehr bedeutend bezeichnet wird, dem Publikum nicht gefällt — dann sagen die Einen: „Das Publikum ist noch nicht reif für diese großartige Tondichtung oder hat seinen Geschmack durch Kabalen beeinflussen lassen!" — wogegen Andere die Reife und den unverdorbenen Geschmack des Publikums preisen, weil es diese Composition zurückgewiesen hat. Wenn dann nach einigen Jahren dieselbe Composition Bewunderer findet und beklatscht wird, dann sagen die Einen triumphirend: „das Schöne bricht sich überall Bahn"; auf der anderen Seite ertönt die Klage: „auch das Verrückteste findet zuletzt Anhänger".

Da nun der Geschmack des Publikums ein steter Anlaß zu Widersprüchen ist, so drängt sich die Frage auf, was ist Publikum, und was ist Geschmack?

Im verflossenen Jahrhunderte, und zwar noch in der letzten Hälfte desselben, gab es in Deutschland noch kein musikalisches Publikum nach dem heutigen Begriffe, während in Frankreich und England ein solches existirte. In diesen beiden Ländern war auch die gesellschaftliche Bildung schon viel früher in höherem Grade entwickelt als in Deutschland. Die französischen Dichter hatten die Sprache bereits zur höchsten Blüthe gebracht, in England hatten kühne Geister eine neue Epoche der Philosophie und der Staatswissenschaft angebahnt, in beiden Ländern war die schöngeistige Literatur und die Conversationssprache zur selben Zeit vollständig ausgebildet, als in Deutschland noch die meisten Gelehrten es als eine Gefahr für ihren Ruf betrachteten, sich in ihren Schriften der deutschen Sprache zu bedienen. Allerdings war in England und Frankreich das geistige Leben in den Hauptstädten concentrirt, in Deutschland zersplittert. Dort herrschten die bureaux d'esprits und die blaustrümpfigen Ladies, in deren Salons für die meisten Fragen der Politik und Wissen-

schaft das Losungswort ausgegeben ward; in Deutschland fand die Wissenschaft nur in den Hörsälen der Universitäten und im Studirzimmer des Gelehrten eine Zufluchtsstätte. Inwieweit gerade die Entfernung von Hof- und Salonleben deutscher Kunst und Wissenschaft genützt hat, mag der Leser selbst ermessen. Hier gilt es nur das Factum: die Beziehung des Publikums zur Musik, festzustellen.

Nehmen wir das nächstliegende Beispiel. Gluck's Opern waren in Paris zu Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gegenstand des heftigsten Streites in den Journalen, also eine Art von öffentlicher Angelegenheit. In Deutschland sucht man vergebens nach einem Anzeichen solcher Bewegung. Die besten Zeitgenossen Gluck's: Klopstock, Wieland, Herder standen mit ihm in Verbindung; aber in jenen Kreisen, die man eben Publikum nannte, war der Componist der Armide und Iphigenie nicht weiter bekannt, als daß Hofzeitungen meldeten, der Ritter Christ. v. Gluck habe in Versailles vor ihrer kaiserlichen Hoheit der Dauphine gespielt oder ein anderes Mal „der Ritter Christ. v. Gluck sei durch Allerhöchstes Rescript zum Kaiserlichen Königlichen Hofcomponisten ernannt worden". Selbst in Weimar, dem Orte, von welchem aus die Strahlen geistiger Bewegung über das ganze Deutschland sich verbreiteten, kannte man und zwar noch in den 70ger Jahren nur eine Alceste — nicht die von Gluck, sondern von Schweizer; und wenn der Hof sich zur Musik gestimmt fühlte, dann componirte sie der Kammerherr von Seckendorf. In Mittel- und Süddeutschland herrschten italienischer Gesang und Sängerinnen, die Oper war ein Hofinstitut. Mozart mußte bekanntlich in München seinen Idomeneo für die wälische Oper schreiben, wie er denn später in Wien und Prag Don Juan, Figaro und Titus für

die Italiener schreiben mußte, um sie vor die hohen Herrschaften zu bringen. Seine Zauberflöte war für den Besuch des Schikaneder'schen Theaters geschrieben, welche mehr das Singspiel und die Posse cultivirte. Wir sehen also bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts entweder in den deutschen Kleinstaaten die Musik als Hofamüsement, in den süddeutschen freien Reichsstädten, insofern sie nicht zum Kirchendienste gehörte, als höhere „Stadtpfeifferei". In den norddeutschen Städten herrschte regerer Musiksinn, wie ich in dem Artikel „Entwickelung des Concertwesens" dargelegt habe. In Leipzig entstand 1743 der erste Keim einer Anstalt, die hundert Jahre später sich mächtig entfalten sollte. Sechszehn Personen verpflichteten sich zu einem jährlichen Beitrage, um die Kosten eines Orchesters zu bestreiten So begannen die Gewandhaus-Concerte. Man darf hieraus jedoch keinen Schluß auf höhere Bildung der Leipziger einflußreichen Musikfreunde ziehen. Die Verhandlung des hochedlen Rathes am 29. Juni 1750 weist nach, daß die Väter der Stadt einen von Sr. Excellenz dem Grafen Brühl empfohlenen Herrn Harrer zum Cantor der Thomaskirche ernannten am Tage nach dem Tode Joh. Seb. Bach's, dessen irdische Hülle noch der Bestattung harrte.

In Deutschland existirte also ein musikalisches Publikum nicht, weil ja auch ein gesellschaftliches Leben, aus dem ein Publikum entsteht, sich noch nicht entwickelt hatte, dagegen gab es eine Masse großer und kleiner Herren, die sich für Musik interessirten, oder auch damit selbst beschäftigten. Fast alle kleinen Souveraine, vorzüglich aber die Kirchenfürsten, hielten Theater und Kapellen, componirten wohl auch selbst, zur Ehre der Kirche, zum Schaden der Kunst, schrieben Messen und bezahlten italienische Sängerinnen. Der Schwerpunkt der musikalischen Ent-

wickelung Deutschlands ruhte damals entschieden in Wien. Dort gab die Kaiserfamilie das Beispiel warmer Liebe zur Musik, dort residirte ein reicher und mächtiger Hofadel, der in ungetrübter Sicherheit des Herrschens, freundlich herablassend, die Tonkunst als die bequemste aller Künste beschützte. Dort lebte ein wohlhabender, aufgeweckter, gutmüthiger Bürgerstamm, der theils aus eigenem Antriebe, theils in der Nachahmung höherer Kreise der Musik jene Pflege widmete, welche von jeher als eine Garantie gegen zu vieles Denken angesehen ward. Die meisten großen Herren unterhielten eine eigene Kapelle, waren wohl auch selbst tüchtige Dilettanten. Fürst Esterhazy, der erste der drei Fürsten derselben Familie, deren Kapellmeister Haydn war, spielte Geige und Bariton. Ein Graf Esterhazy blies Hoboe, ein Graf Bethlen wirkte in den Sinfonien als Fagottist, und ich habe selbst als Knabe einen Grafen Troyer gekannt, der als tüchtiger Clarinettist berühmt war. Alle großen Herren veranstalteten regelmäßig Concerte in ihrem Hause, wobei, wenn sie nicht ihre eigene Kapelle hielten, die Mitglieder der Kaiserlichen Orchester verwendet wurden. *Diese Cavalierconcerte waren die Grundlage der Kammermusik. Aus den prunkenden Gemächern der fürstlichen und gräflichen Palais haben die Quartette und Sinfonien unserer großen Meister den Weg in den Concertsaal genommen.* So kam der einzige Impuls vom Adel, und ohne seine directe Einwirkung gab es kein musikalisches Unternehmen. Es galt damals für eine Ehrensache, auf die ersten Exemplare eines neu erschienenen Musikwerks zu subscribiren und sie dem Componisten glänzend zu honoriren. Und es ist ein bedeutsames Zeichen jener Zeit, daß Ph. Em. Bach, der in Hamburg lebte, die meisten seiner Sonaten nach Wien verkaufte. Die lustige Kaiserstadt

hatte für die Musik damals die Bedeutung, welche Weimar für die Dichtkunst besaß. Zur selben Zeit, als Goethe seinen Wilhelm Meister vollendete und die Iphigenie entwarf, gab Mozart seine Concerte und componirte seinen „Don Juan". Die französische Revolution und die Kriege übten nicht den mindesten lähmenden Einfluß auf diese Vorliebe des österreichischen Adels für Musik und auf die reichliche Unterstützung, die er ihr zuwandte. Beide erreichten gerade in der Zeit von 1791 bis 1804 ihren Höhepunkt. Von da ab beginnt die Abnahme, der allgemeine Umschwung im öffentlichen, wie im Musikleben.

Die kleinen Fürsten Süddeutschlands hatten sich bald mit dem Franzosenthume versöhnt, als Kaiser Napoleon die unabhängigen Königreiche und Großherzogthümer erfand. Die Masse des Volks schwankte zwischen der alten Anhänglichkeit für das katholische Oesterreich und einer gewissen Bewunderung für das neue Regiment, das doch auch frische Bewegung und Leben, mitunter auch Befreiung mancher Lasten mit sich gebracht hatte. Man fürchtete sich eigentlich damals wie bis vor einigen Jahren am meisten vor dem civilisirten, prunklosen, protestantischen Preußen. Die Wenigen in Süddeutschland, welche die Schmach des Vaterlandes fühlten, standen vereinzelt, vom Volke nicht beachtet, von den gelehrten Bauchdienern belächelt. Anders war es im Norden, hier war die große Bewegung der Litteratur weiter vorgedrungen, das Volk konnte nicht mehr entnationalisirt werden. Hier entfaltete sich auch der Sinn für die deutsche Musik immer kräftiger, in Berlin, in Leipzig concertirten d e u t s c h e Künstler und blühte d e u t s c h e Musik, während im Süden der alte Opern- und Balletprunk wieder auflebte und nur die reisenden Virtuosen einige Theilnahme erweckten. In Oesterreich aber gingen große Veränderungen vor. Der wohl-

thuende Einfluß des hohen Adels ward schwächer, an seine Stelle trat der wechselnde Geschmack eines neuen Publikums. Die Kriege, die Staatsbankerotte, sowie andere Ursachen hatten das Vermögen der großen Besitzer vermindert und zwangen sie zur Sparsamkeit. Sie gaben ihre Kapellen auf, sie kauften keine Manuscripte mehr, bezahlten nicht mehr die ersten Exemplare einer neuen Composition mit dem zehnfachen Preise; sie beschützten zwar nach wie vor die Musik, aber die directen Beziehungen zu ihr und deren Vertretern wurden seltener. Als die Wiener Congreßzeit herankam, zeichnete sich die hohe Aristokratie durch glänzende Feste, Gala-Fahrten, Toiletten u. s. w. aus, aber jene von den Hauskapellen ausgeführten Concerte, hatten bereits seit einigen Jahren aufgehört, es geschah kaum, daß noch hier und da ein Quartettabend veranstaltet wurde. Im Jahre 1817 kam Rossini mit dem Wohllaute seiner Melodien, der sich oft bis zur wahren musikalischen Schönheit erhebt, mit seiner Kenntniß des Theaters und der Stimme, und mit seinen unvergleichlichen italienischen Sängern nach Wien. Seine Opern verbreiteten sich schnell nach allen Richtungen, schon 1818 wurden sie in Berlin aufgeführt und mit ihnen gewann die italienische Musik, die bisher nur als die Favoritin der Höfe betrachtet worden war, die Oberhand im Theater und im öffentlichen Musikleben. Es bildeten sich Partheien und Spaltungen unter den Musikverständigen und Musikfreunden. Jede Parthei suchte sich zu verstärken. Die Verschiedenheit der Geschmacksrichtung entwickelte auch eine größere allgemeine Theilnahme — und so entstand das große musikalische Publikum in Deutschland.

Es muß hier gleich angedeutet werden, daß der Streit der musikalischen Partheien in Süddeutschland zwar leidenschaftlich, aber nicht mit dem Ingrimme geführt wurde, wie in Nord-

deutschland. Das süddeutsche Naturell fand schon in der größern Empfänglichkeit ein vermittelndes Moment, während im Norden die Reflexion nur trennend wirkte. In Süddeutschland scheiden sich die Leute oft nach Empfindungen, aber ruhigeres Nachdenken nähert sie einander; im Norden sind manchmal die ursprünglichen Gefühle dieselben, aber über einen streitigen Nebenpunkt philosophiren die Leute so lange, bis sie sich auseinander philosophirt haben.

So war denn die Erscheinung von Weber's „Freischütz" in Berlin eine nationale Angelegenheit, in Wien eine rein musikalische. In Berlin verhielt die Kritik jener Zeit sich kühl, während das deutsch gesinnte Publikum jubelte, und den Sieg deutscher, nationaler Gemüths-Musik und eines volksthümlichen Textes über Spontini'schen Pathos und exotische Texte feierte. In Wien stritten die Leute, ob Weber oder Rossini schönere Musik machte. Es ist zwar später behauptet worden, der Enthusiasmus der Wiener sei ein Protest gewesen gegen die politische Reaction, die sich in Rossini's Musik wiederspiegelte; aber ich glaube, die Wiener haben sich wenig gekümmert um die aus Rossini'schen Rouladen ertönenden, politischen Prinzipien. Die lebhaften italienischen Opern und Sänger waren schon vor Rossini's Erscheinen sehr beliebt und die damaligen deutschen Opern von Weigel, Gyrowez, Seyfried, Winter, selbst die des sehr ehrenwerthen Romantikers Spohr, konnten mit ihrer spießbürgerlichen Anständigkeit die Wiener nicht interessiren, geschweige denn erwärmen! Und die italienischen Sänger jener Zeit waren die größten Gesangkünstler und Virtuosen aller Zeiten; die echte italienische Gesangsmethode übt, von einer schönen Stimme vorgetragen, noch heute einen fast unwiderstehlichen Zauber aus, dem erst nachher der Gedanke folgt, ob das

Gesungene oder der Gesang, die Composition oder die Ausführung uns entzückt hat. Kein Wunder also, wenn Rossini's Opern eine Zeit lang alle anderen verdrängten. Uebrigens hat nicht er die größte Umwälzung im Theatermusikleben bewirkt. In den zwanziger und dreißiger Jahren übte nicht die italienische Oper, sondern die französische Musik-Entwicklung, der von dort ausgehende Eclecticismus, die Stylmischung, den mächtigsten Einfluß auf die Geschmacksrichtung des deutschen Publikums. Paris strahlte im höchsten Glanze politischer und künstlerischer Entfaltung und in einer Concentrirung von Größen und Berühmtheiten, wie sie vorher nicht existirt hatte und wohl nicht wiederkehren wird. Cherubini ruhte auf seinen Lorbeeren, der jetzt ganz vergessene Onslow componirte ein Quartett nach dem andern, ohne dem Drängen der Verleger und Dilettanten genügen zu können, Auber hatte mit seiner Stummen von Portici, Halévy mit der Jüdin und Rossini in seinem Tell die Grundlage zur sogenannten historischen Oper gelegt, die Meyerbeer auf's Höchste entfaltete; Boieldieu, Herold, Adam beherrschten die sogenannte Conversationsoper. Paganini, Lißt, Chopin, Ernst, Baillot, Kreutzer, Beriot, Herz, Kalkbrenner lebten in Paris, Thalberg gründete seinen Ruhm daselbst. Die großen italienischen Sänger feierten dort ihre Triumphe, und Bellini und Donizetti componirten für die Pariser italienische Oper ihre besten Werke: Puritaner und Don Pasquale. Und nicht bloß das Aeußerliche des Theaters und des Virtuosenthums war in Paris glänzend entwickelt; ein mächtiger Drang nach dem Höchsten in der Kunst lebte und wirkte in den Gemüthern. Die Gesellschaft der Conservatoriumsconcerte hatte im Jahre 1828, man sagt, durch Rossini angeregt, Beethoven's Sinfonien aufgeführt und einen nie geahnten Enthusiasmus damit hervorgerufen; ein junger ehe-

maliger Studirender, der Medicin, Berlioz, war mit einer neuen Sinfonie hervorgetreten, die von den Romantikern als der erste Schritt auf neuer Bahn bezeichnet wurde; Mendelssohn kam als ganz junger Mann nach Paris und die alten Capellmeister des Conservatoriums ehrten ihn, indem sie — nicht etwa ein Festessen mit Toasten und Zeitungsberichten veranstalteten, sondern — in ihren Concerten seine Sinfonie aufführten, die er selbst bisher noch nicht gehört hatte, Baillot das Octett in vollendeter Weise vortrug, und er selbst aufgefordert wurde, im Conservatorium das G=dur=Concert Beethoven's zu spielen. Ich berühre das ausdrücklich hier, um zu zeigen, daß man den Franzosen nicht vorwerfen dürfe, von ihnen allein sei nur das Virtuosenthum und die Reclamemacherei ausgegangen.

Wir sind in Deutschland schon lange von dem Einflusse der Pariser Erfolge auf unseren Geschmack „emancipirt", aber der deutsch=amerikanische Herr Ullmann und seine Zöglinge, die „Secretäre", die Vorreiter der berühmten Virtuosen, finden, und zwar gerade in den Provinzstädten, in diesen Sparkassen deutscher reiner Gesinnung, den fruchtbarsten Boden für ihre Thätigkeit; den Glauben, daß diese Thätigkeit bloß in Localmiethe und Besorgung der Zettel besteht, will ich Niemandem rauben, sondern nur andeuten, daß manche außerhalb der Kunstleitung befindliche Hebel auch von Deutschen vortrefflich gehandhabt werden.

Bis zu den vierziger Jahren mußte der Componist oder Virtuose, der in Deutschland „Glück machen" wollte, vorerst das Pariser Ruhmesdiplom erwerben. Erst beim Beginne der obenerwähnten Periode ward der Einfluß Mendelssohn's und Schumann's fühlbar im öffentlichen Musikleben, allerdings nur im Concertsaale, denn im Theater herrschte Meyerbeer mit seiner in Paris gelernten Stilmischerei, neben ihm Auber und die

Italiener. Aber nach 1848, als der politischen Zerfahrenheit die Ernüchterung und Erniedrigung folgte, traten im deutschen Musikleben zwei gewaltige Aenderungen hervor: die Bildung der Partei der Zukunftsmusiker oder „neudeutschen Schule", und die Verpflanzung der einflußreichen Kritik von den schöngeistigen, bisher maaßgebenden, auf die großen politischen Zeitungen.

Die Besprechung des Inhalts der Wagner'schen Schriften liegt außerhalb der Aufgabe dieses Artikels, hier kann nur ihr Einfluß auf die Stimmung und Geschmacksrichtung des Publikums in Betracht gezogen werden und dieser Einfluß war ein unermeßlicher.

Wagner trat nicht blos mit der großen Kühnheit und Rücksichtslosigkeit als Reformator des Musikdramas, ja der ganzen künstlerischen Anschauungen auf; er wagte in einer Zeit, wo die freiheitliche Presse unterdrückt zu Boden lag, den Verfall der Kunst dem ganzen politischen Leben, den Regierungen, den Höfen zuzuschreiben, er wagte an das Volk zu appelliren, für Rettung der Kunst! Begeisterte Anhänger aus den verschiedenartigsten Gattungen schaarten sich um ihn: schwärmerische Jünglinge, die von seinem Wesen und künstlerischen Wirken durchdrungen waren — und geistreiche blasirte Weltmenschen, die in der Hast des Lebens viel versucht und abgenutzt hatten, Pessimisten, die nicht etwa die Unvollkommenheit des menschlichen Daseins erkennend, dieses Leben als eine Uebergangsperiode betrachten, und im inneren Schauen und im Sehnen eine Zuflucht suchen, sondern vielmehr um dem inneren Zwiespalte zu entgehen, nach Allem Aeußerem, was ihnen in ungewöhnlicher Form neue Aufregung bietet, mit Begierde greifen; wahre aufrichtige Künstler, die von dem Tone seiner Schriften absehend, die unleugbaren Wahrheiten, die darin ausgesprochen waren, als Leitfaden einer neuen und edlen Rich-

tung betrachteten — und halb-Musiker und -Schreiber, die endlich einen Ausweg fanden, um aus ihrem Nichtsthum zu irgend einer Bedeutung zu gelangen, und in dem elektrischen Lichte Wagners auch als ein beleuchteter Gegenstand zu erscheinen; echte Demokraten, die in Wagner den wahren Künstler für's Volk sahen und priesen — und Aristokraten vom reinsten Wasser, welche das Unbürgerliche, das Außergewöhnliche interessirt, und die jeden genialen, meistens unschädlichen Demokraten lieber ertragen, als die fatalen practischen, philisterhaften Liberalen. Auf der anderen Seite standen alle Vertreter staatlicher und musikalischer Ordnung, alle Capellmeister und Generalbaßlehrer, alle Professoren der Aesthetik, alle musikalischen Archäologen, die aus den „Neginim" herauszufinden suchen, nach welcher Melodie König David vor der Bundeslade getanzt haben mag, und die aus den alt-griechischen Tonzeichen eine Art von Zukunftsmusik herausphilosophiren möchten; aber auch viele ehrenhafte wahrhaft kunstbegeisterte Männer, welche die ganze Wagner'sche Schreibweise nicht verwinden konnten, die mit Leib und Seele an ihrem Haydn und Mozart hingen, und vor dem Manne zurückbebten, der ihre Heiligthümer anzugreifen wagte. Eine Verständigung war nicht möglich, Verstand ist bei streitenden Parteien nicht zu finden, nur Leidenschaft, die leider in der Geschichte wie in der Kunst allein kämpft und entscheidet. Das Kunstprincip wurde Fahne der Coterie. Hypokrisie kämpfte gegen Cynismus, die schaalste, gehaltloseste Composition fand Lobredner in musikalischen Zeitschriften, weil sie gegenüber dem „Zukunftsschwindel" nach den Regeln der guten alten Zeit componirt war; die sinnlosesten Ausschreitungen einer künstlich erhitzten Phantasie wurden als neue musikalische Apostelssprüche begrüßt, welche dem „überwundenen Standpunkte" den Todesstoß versetzt haben soll-

ten; Impotenz galt für Tugend, Ausschweifung für Genialität; auf beiden Seiten ward aber vorzugsweise darauf speculirt, das Publikum zu gewinnen; dem Dilettantismus, dem Gros der halbgebildeten Theaterbesucher wurden alle möglichen Concessionen gemacht, um sie zum Ausharren bei der Fahne des Classicismus zu bewegen, oder andererseits als Ueberläufer in das Zukunftslager zu gewinnen; dort ließ man Flotow und Verdi in der Kunst gelten, wenn nur Wagner ausgeschlossen blieb; hier wurden selbst Phantasien über Wagner'sche Motive belobt — also selbst was seinen Principien schnurstracks zuwider läuft — wenn sie nur zur Verbreitung seiner Musik dienten. Bei diesem Kampfe der Parteien schlugen die Einen in's Feuer, um es zu löschen, und bewirkten, daß die Funken erst recht herumflogen und selbst dort zündeten, wo das Feuer vielleicht gar nicht hingedrungen wäre; Andere standen so lange davor, bis sie erhitzt waren und sich für begeistert hielten. Eine Trennung der Wagner'schen Principien von seiner Musik, eine Anerkennung seiner großartigen tonkünstlerischen Schöpfungen ohne unbedingte Annahme Alles dessen, was er in seinen Büchern niedergeschrieben, war damals nicht durchführbar. Wer den Lohengrin wunderschön fand, ohne auf jeden Satz im Kunstwerk der Zukunft oder Oper und Drama zu schwören, galt hüben und drüben als ein Mantelträger! Die Kritik blieb selbstverständlich nicht müßig bei diesem Streite; sie gewann an Einfluß und Thätigkeit — zu gleicher Zeit verlor sie an Gründlichkeit und Ruhe.

In früheren Zeiten lag der Schwerpunkt aller Kunstbeurtheilung in den Fachblättern oder in den Wochenschriften; dem Kritiker war alle Zeit gegeben, eine künstlerische Frage oder eine Leistung gründlich durchzudenken oder zu prüfen, und die Leser erwarteten erläuternde, erschöpfende Artikel, Anregung zum eige-

nen Nachdenken. Jetzt ist das anders. Seit die politischen Zeitungen „das Feuilleton“ mit den täglichen Berichten über alle Vorkommnisse in der Kunstwelt eingeführt haben, will die übergroße Mehrzahl der Leser — und selbst der gebildeten — heute beim Kaffee oder Thee bereits genau unterrichtet sein, wie vorgestern die neue Oper „ausgefallen“ ist, welche Nummern die besten oder die schwächsten sind, wie das Textbuch beschaffen ist; Fragen, deren jede einzelne nur durch genaue Vorstudien, und durch ruhiges Nachdenken gelöst werden können, sollen nun in einem Vormittage vom Berichterstatter dem Verständnisse des lesenden Publikums fix und fertig mundgerecht bereitet werden; denn nur wenige Stunden bleiben ihm, wenn er die Kritik zur rechten Zeit in die Druckerei senden will, auf daß sie am anderen Tage dem Geschmacke des Publikums die leitende Richtung gebe; gestern Oper, heute Berichtschreiben, morgen Veröffentlichung. Wo lebt der Mann, der gegenüber solchen Anforderungen eine gründliche immer unabhängige Kritik zu bieten vermag? Es ist eben einer der Haupt-Widersprüche in dem Musikleben der Zeit, daß man vom Kritiker mehr physische Arbeit und zu gleicher Zeit mehr geistige Frische und Unabhängigkeit verlangt. Wenn er vor 20 Jahren drei Concerte in einer Woche beurtheilen sollte, so galt seine Aufgabe als eine schwere. Jetzt mag er froh sein, wenn er in großen Städten nicht zwei bis drei Concerte in einem Abende besuchen muß. Und das Publikum erwartet seinen ausführlichen Bericht über alle drei Concerte in einem Artikel zusammengefaßt, in den nächsten zwei Tagen; am dritten Tage kommt er zu spät, und die Leute beklagen sich über die Zeitung, welche den ästhetischen Anforderungen so wenig zu genügen versteht. Selbst in musikalischen Kreisen ist die Hast und die Neugierde nicht geringer; nicht die gediegenste musikalische Zeit-

schrift findet die meisten Leser, sondern die, welche am schnellsten viele Neuigkeiten mit pikanter Würze bringt. Nun wird aber von dem Kritiker, der unter dem unmittelbaren Eindrucke berichten muß, und zwar nicht blos über virtuose Leistungen, sondern selbst über Compositionen, eine Unabhängigkeit des Urtheils verlangt, die unzertrennlich ist von geistiger Ruhe; Niemand verlangt diese Unabhängigkeit gebieterischer, als die Concertgeber, die ihm die geistige Ruhe rauben, ihn mit Besuchen plagen, ihn hofiren, drängen — es giebt deren auch, die nicht Unabhängigkeit, sondern nur seine Gunst verlangen, und jenem Manne gleichen, der bei einem Schiffbruche zu Gott betete: Lieber Gott, daß du uns alle rettest, wäre zuviel verlangt, rette mich allein. — Der Kritiker, der all' den idealen Begriffen entspräche, die man noch so oft vorbringen hört, gliche dem deutschen Brautwerber in dem genialen Märchen eines schon lange vergessenen merkwürdigen Schriftstellers, im goldenen Hahn (oder Sahir, Eva's erstgeborener Sohn) von Klinger: der Sultan von Circassien ladet Brautwerber um seine schöne Tochter in sein Reich; aus allen Gegenden der Welt kommen Prinzen und Ritter, Cavaliere, Feldherren und Künstler u. s. w. Auch aus Deutschland kommt einer, der ist aber gar kein Brautwerber, sondern der kathegorische Imperativ. Gelehrte unseres Vaterlandes wollen in Circassien die Kantische Philosophie einführen; zu diesem Zwecke verfertigen sie eine Figur aus Pappe, in die sich einer von ihnen mit einem Sprachrohr steckt; nachdem nun die Vorstellung der Prinzen und anderer Brautwerber stattgefunden, wird die Figur vorgetragen und es ertönt eine Stimme: „Oh, meine Freunde, ich bin kein Brautwerber, ich bin ein Princip. Richtet Eure Handlungen so ein, daß eine jede allgemeines Gesetz werden könnte.“ Der Sultan: „Das ist sehr

schön, aber was soll meine Tochter da heirathen?“ — Heutzutage wäre ein unpartheiischer Kritiker nach deutschen Begriffen von Objectivität eine Erscheinung fast wie jener Brautwerber, ein Wesen ohne Fleisch und Blut, mit moralischen Principien gefüllt. Durch die körperlichen und geistigen Anstrengungen, denen sich der Kritiker jetzt unterziehen muß, lassen sich auch die Widersprüche erklären, in welche selbst der Ehrenwertheste verfällt.

Die Berliner Kritik ist im Ganzen und Großen über jeden leisesten Verdacht der Bestechlichkeit erhaben, aber sie bietet Erscheinungen, die anderswo nur die Folge sehr directer Einwirkungen sein konnten. Dr. Gumprecht, ein Mann von musterhaftester reiner Gesinnung, von Kenntniß und Geschmack, hat in ein und demselben Feuilleton einen berühmten Sänger wegen des süßlichen Vortrags einer Arie im Paulus heftig getadelt, und den Gesang der Artôt in der auch musikalisch ganz infamen „Traviata“ in poetischer Weise gepriesen, als hätte sie die Iphigenie in vollendetster Weise wiedergegeben. Nun darf doch Niemand behaupten, daß die elegante äußere Darstellung die innere Gemeinheit eines elenden Machwerks in der Kunst veredeln könne, geschweige denn, daß der Kritiker, der für Reinheit künstlerischer Gesinnung in die Schranken tritt, von solcher eleganten Aeußerlichkeit geblendet werden könne; der Grund für diesen Widerspruch liegt einfach darin, daß, wer Paulus und die Traviata hintereinander hören, und in einem Athem darüber referiren, Häringssalat und abgestandene Schlagsahne zu gleicher Zeit verdauen muß, gar leicht in die Gefahr geräth, daß er nicht mehr gründlich abwiegt, sondern vor Allem die angenehmen und unangenehmen äußerlichen Eindrücke in scharfen Umrissen zeichnet. Derartige Widersprüche, in welche die ehrenwerthesten Kritiker verfallen, führen auch dahin, daß sie unbewußt der

Reclame dienen. Die alljährlich neu auftauchenden Sänger, Sängerinnen und Concertgeber, die zu Ruf und hierdurch zu Erwerb gelangen wollen, müssen vor Allem dahin trachten, daß ihr Name so oft als möglich im Publikum ertöne. Der Druck macht das Quecksilber steigen, wo jener mangelt, fällt dieses. Je öfter also der Name eines Concertgebers gedruckt erscheint, um desto höher steigt der Barometer seines Rufes; doch nur ein anhaltender Druck erhält die Säule auf der Rubrik „Beständig". Welche unsägliche Mühe muß sich nun heutzutage ein Musiker geben, der nicht zu den ersten Größen gehört, und für den nicht besonders günstige und einflußreiche Freunde wirken, wenn er die Aufmerksamkeit nur einigermaaßen auf sich lenken will. Jede Stadt, in welcher er öffentlich auftritt, hat ihre gewisse Richtung, ihre Vorliebe, ihre Gewohnheiten, in jeder muß der reisende Virtuose neue Thätigkeit entfalten, die Kritiker aufsuchen, um ihre Gunst sich bewerben. Der deutsche Kritiker aber, der im Ganzen gutmüthig und ehrenhaft ist, will Niemanden ignoriren, Niemandem wehe thun — und kann sich doch nicht immer der Mühe neuer erschöpfender Prüfung unterziehen, wo er im vorhinein weiß, daß er nichts Außergewöhnliches zu prüfen hat, und so bietet sich denn mitunter die sonderbare Erscheinung, daß der ehrliche Kritiker aus *purem guten Willen* sich zu Concessionen herbeiläßt, die von Uneingeweihten leicht anderen Einwirkungen zugeschrieben werden. Heine hat einst diese Erscheinung vortrefflich beschrieben. Er sagt — schon im Jahre 1843! — von Claviervirtuosen: „Sie wissen auch dem Harthörigsten schon beizukommen, denn Menschen sind immer Menschen, sind empfänglich für Schmeichelei, spielen auch gern eine Protectorrolle, und eine Hand wäscht die andere; die unreinere ist aber selten die des Journalisten, und selbst der feile

Lobhudler ist zugleich ein betrogener Tropf, den man zur Hälfte mit Liebkosungen bezahlt. Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegentheil die Presse ist gewöhnlich düpirt, und dies gilt ganz besonders in Beziehung auf die berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich in den Reclamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern. Es ist kaum glaublich, wie demüthig sie in den Zeitungsbureaux um die geringste Lobspende betteln, wie sie sich krümmen und winden. Als ich noch bei dem Director der gazette musicale in großer Gunst stand, konnte ich so recht mit eigenen Augen ansehen, wie ihm jene Berühmten unterthänig zu Füßen lagen und vor ihm krochen und wedelten, um in seinem Journale ein Bischen gelobt zu werden; und von unsern hochgefeierten Virtuosen, die wie siegreiche Fürsten in allen Hauptstädten Europa's sich huldigen lassen, könnte man wohl in Béranger's Weise sagen, daß auf ihren Lorbeerkronen noch der Staub von Schlesinger's Stiefeln sichtbar ist".

Und was vor dreißig Jahren von den Clavierspielern galt, das ist heute auf alle in der Oeffentlichkeit wirkenden Musiker zutreffend. Die wenigen Ausnahmen bestätigen nur die Regel; sie sind unter jenen Größesten und Berühmtesten zu finden, deren Erfolge die Kritik als Thatsache anerkennen muß, denen gegenüber keine noch so entschiedene Gegnerschaft auf die Dauer wirksam bleiben kann, während der weniger hoch stehende Musiker, der Erfolge anstrebt, vor jeder leisen Abneigung der einflußreichen Kritik zittern muß, wenn er sich nicht mit einem bescheidenen Loose begnügen will. Wie kann es auch anders sein? Bei der ungemeinen Masse von Musikern, die öffentlich auftreten, mehr oder weniger Tüchtiges leisten, bei der immer mehr

überhandnehmenden Concurrenz ist nicht mehr die Leistung allein maaßgebend für den Ruf, sondern und vielleicht noch mehr, das Geschick, die Leistung zur Geltung zu bringen. Der Musiker, der heut zu Tage zu Ruf kommen will und Concerte giebt, wird nicht bekannt, sondern er muß sich bekannt machen und suchen, die Aufmerksamkeit des Publikums so oft als möglich auf sich zu lenken.

Und bei all' diesen Verhältnissen, die wahrlich nicht angenehm oder ermunternd zu nennen sind, befindet sich der ausübende Musiker noch im großen Vortheil dem schaffenden, dem Componisten gegenüber. Der Virtuose wirkt unmittelbar durch seine Leistung, durch seine Persönlichkeit, sein Erfolg ist nicht wegzuleugnen, nur zu verringern und zu bemäkeln; aber welchen weiten Weg muß der arme schaffende Künstler wandeln, bis er zu einem kleinen Erfolge gelangt? Erst muß er die Kapellmeister finden, die seine Symphonie aufführen wollen, oder die Sänger, denen seine Lieder passen; er muß sich glücklich schätzen, wenn ihm das gelang, und darf nicht etwa noch denken, die Aufführung oder den Gesang nach seiner Auffassung zu lenken; er kann ja auch nicht überall gegenwärtig sein! — Und wenn ihm der große Wurf gelang, dann müssen erst die verschiedenen Einflüsse der Kritik, des Local-Geschmacks, und noch viele andere Umstände vereint wirken, um ihm einen Erfolg zu bereiten, der auch auf seine Existenz, d. h. auf seine Nahrung zurückwirkt! Wie viele talentreiche junge Componisten, die nicht neben Brahms, aber gewiß gleich nach ihm genannt werden können, leben vereinsamt, von Einzelnen gekannt und hochgeschätzt, aber vom Publikum ganz unbeachtet, in den bescheidensten Verhältnissen, während Andere in, durch günstige Kritiken und Verbindungen hinaufgeschraubtem großem Rufe sich aufblähen, deren Hauptverdienst

in der geschickten „Mache“ in der Musik wie im Leben besteht? Wie viele Musiker, geschweige denn Dilettanten, giebt es, die Kirchner's meisterhafte Präludien, seine ausgezeichnet schönen Lieder je zur Hand genommen haben; wie viele wissen Etwas von Gernsheim, von Goldmark? Die Kritik nimmt keine Notiz von ihnen, die Sänger lassen ihre Lieder, die Virtuosen ihr Instrumentalwerk unbeachtet. Und wenn wir auf die Laufbahn des hochbedeutenden Brahms zurückblicken, finden wir nicht, daß zuerst die Kritik für ihn gewirkt hat, bevor das Publikum eine Note von ihm kannte? Ich gehörte zu seinen wärmsten Verehrern und Preisern, in Berlin, lange bevor noch irgend ein Orchester oder Gesangverein der preußischen nunmehrigen deutschen Hauptstadt sich der Mühe unterzogen hatte, ein Werk von ihm zu studiren und vorzuführen, lange bevor sein Freund Joachim durch die zweimalige Aufführung des Septetts, das, gegenüber neuen Werken so spröde Berliner Publikum bis zur hohen Theilnahme erwärmt hatte; ich kann also, ohne daß irgend Jemand mich einer Bemäkelung zeihen darf, wohl behaupten, daß Brahms noch heute nicht auf die Hälfte seines Rufes in der Oeffentlichkeit gelangte, wenn nicht der edle Schumann vor zwanzig Jahren durch seinen sehr enthusiastischen Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ das ganze musikalische Publikum in Aufregung brachte und den damals siebzehnjährigen Jüngling als Einen bezeichnete der „neue Bahnen“ wandeln würde! Wird Jemand leugnen wollen und können, daß zehn, ja zwanzig Erfolge in Concerten nicht die Wirkung auf die Oeffentlichkeit erzielten, die Schumann's Artikel mit einem Male hervorbrachte? Dieser ebnete dem jungen Künstler den Weg zu den Gewandhausconcerten, öffnete ihm die Thüren der Verleger; wie lange bedurfte es hiezu, wenn er nicht geschrie-

ben ward?! Es ließe sich noch gar Vieles über die Laufbahn des Musikers sagen; doch ich denke, meine Andeutungen werden Jedem, der mit eigenem Nachdenken prüft und sich den gebotenen Stoff zurecht legt, genügen, um ein Bild der allgemeinen Zustände zu gewinnen.

Der Musiker, der seine schwere Laufbahn beginnt, und nicht das Talent besitzt, sein Talent überall ins gehörige Licht zu setzen, muß von vornhinein verzichten, ohne besondere Glücksfälle glänzende Stellung oder Ruf zu erlangen, sondern eben denken, daß der liebe Gott, der ihm Talent verlieh, ihm auch zu irgend einem gedeihlichen Ziele verhelfen werde. Auf den Geschmack des Publikums darf er nicht rechnen, aus dem einfachen Grunde, weil ein solcher entschieden sich kennzeichnender gar nicht existirt, weil der Geschmack immer erst durch äußere Anregung sich dahin oder dorthin wendet; er kann ebenso wenig unbedingt ein verdorbener als ein reiner genannt werden; ein dunkles Bewußtsein des Bessern ist dem Publikum wie dem Einzelnen nicht abzusprechen, aber im Ganzen entscheiden mehr die augenblicklichen Impulse, die Strömungen, die in der Kunst ebenso wenig unmittelbar auf feste Grundsätze zurückzuführen sind, wie die Veränderungen in der Kleidung, Nahrung und Lebensweise. Was ich hier sage, werden alle Klassiker, alle Katheder-Gelehrten, alle Büreau-Aesthetiker verwerfen; die Leute aber, welche das Leben, und auch Schlosser's Geschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, studirt haben, werden mir nicht ganz Unrecht geben.

Deutsche Musiker, deutsche Frauen.

Ein Zukunftstraum.

— — „Den himmlischen Glauben bewahre!
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahen,
Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!"
Schiller.

Wenn man den Blick abwendet vom Treiben des öffentlichen Musiklebens, von seiner Hast und der fieberhaften Erregung, die weitab liegt von der Begeisterung — von all' den Hebeln und Maschinerien, die dabei unabweislich zur Anwendung kommen müssen, obwohl sie zur Kunst in gar keiner Beziehung stehen, von all' den Vorbedingungen zum Gelingen in der Oeffentlichkeit, die rein gesellschaftlicher Natur sind, nicht musikalischer — und wenn man den Blick richtet auf das innere Wesen der Musik: so erscheint sie ebenso räthselhaft in ihrem Entstehen als in ihrem Wirken*); einerseits unzertrennlich von jedem höheren Acte unseres Daseins, andererseits ganz ohne jenen äußeren Zusammenhang mit dem Leben, wie wir ihn bei der Dichtkunst und

*) Je mehr die Gesetze der Harmonik, der Tonschwingung, der Rythmik theoretisch erklärt werden, um desto geheimnißvoller verdichtet sich der Schleier um das innere Wesen der Musik. Der äußere Anlaß der Dichtkunst, der Malerei, bedarf wohl keiner Erklärung, aber die Musik? Ich verweise übrigens auf den Artikel über Wagner's „Meistersinger", wo der Leser die Urtheile der verschiedenen Philosophen über Musik nachlesen kann.

der Plastik nachweisen können; einerseits als die einfachste in den Mitteln, — denn was ist einfacher als der Ton, der an und für sich gar nichts darstellt als sich selbst — andererseits als die weitest greifende, die complicirteste im Inhalt, denn was ist schwieriger zu fassen als eine große Doppelfuge Bach's, als die neunte Symphonie Beethoven's? Des dunkelsten Gedichtes Worte prägen sich dem denkenden Geiste sofort ein, der großartigste Bau steht stille vor dem prüfenden Blicke, aber die Töne sind verklungen, bevor der Geist ihren spezifischen d. h. rein tonlichen Inhalt fixirt hat, geschweige denn den künstlerischen, geschweige die allgemeinen Ideen, die dem musikalischen Kunstwerke innewohnen wie jedem andern? — — — —

Wer will die Musik ergründen? Wer die Widersprüche erklären, die in ihrem Leben täglich sich bieten? Wo steht eine Kunst so hoch, wo eine so niedrig?

Von der Wiege bis zum Sarge ist sie des Menschen Begleiterin; von den ersten unbewußten Eindrücken bis zur höchsten Klarheit des Empfindens und wieder bis zum Schwinden desselben. Die Mutter singt den Säugling auf ihren Armen in den Schlaf — das Kind läuft zuerst dorthin, wo ihm Musik entgegenklingt. Der Gesang stimmt in der Kirche das junge Gemüth zur Frömmigkeit; die ersten unschuldigen Freuden des Tanzes, die den Jüngling und das Mädchen vereinen, die Musik regt sie an. Die Liebe in ihrem Entstehen, in ihrem Verweilen, mit all' ihren wechselnden und wogenden Empfindungen — in dem unbestimmten, unbeschreibbaren Auf- und Abwogen der Harmonien erkennt sie sich wieder. Des Kriegers Muth belebt der Schall der Musik, und auf der blutigen Wahlstatt dankt der siegreiche Streiter Gott im frommen Liede. — Und wenn der Mensch am Abende seines Lebens sich abwendet vom Aeußer-

lichen, vom Irdischen, und nach innen schaut, wenn sein Auge gleichgiltig geworden ist, wenn sein Geist nur mehr im Erinnern genießt, dann ist es noch die Tonkunst, die ihn wunderbar erregt, die aus dem tiefsten Schachte seiner Brust die dort lange vergrabenen Gefühle hervorholt — sie ist dann, wie Jean Paul sagt: „die Abendröthe dieses Lebens, die Morgenröthe eines neuen.“

Und nicht etwa die moderne Anschauung, hervorgegangen aus der Vervollkommnung der Musik, weiset ihr diesen hohen Platz im Leben der Kunst an, sondern eine seit undenklichen Zeiten herrschende. Alle Mythen der ältesten Völker verbinden die Tonkunst mit den Phasen der Schöpfung; dem gebildeten Volke der Griechen war der Sänger der erste Freund der Menschen, der Erbauer von Städten, der Gründer der Gesellschaft, hochgeehrt, als von den Göttern begnadigt; ihre größten Philosophen widmeten der Tonkunst tiefste Forschung, als einem der wichtigsten Elemente der politischen und humanitären Erziehung des Menschen. Neben der Lehre der Apostel ist die Tonkunst Gründerin des Christenthums; die heiligen Gesänge trugen die neue Botschaft dorthin, wo das gesprochene Wort nicht wiederhallte. Im Mittelalter finden sich die ersten Spuren der Gesittung und Bildung in Pflege der Musik, und das Wiederaufleben besserer Gefühle zeigt sich zuerst darin, daß die Menschen sich der Musik zuwenden, in dem Entstehen des Volksliedes. Ueberall, wo die Wissenschaft erwacht, tritt auch die Musik in ihre Rechte, und bei allen gebildeten Völkern verflossener Jahrhunderte genießen die Männer, denen Talent zur Musik verliehen war, besondere Hochachtung. Preisend erwähnt Dante seiner Freunde, denen es vergönnt war, Gott in der Musik zu loben; auf Leonardo da Vinci blickten die Mailänder mit Ehrfurcht, ebenso um seiner wunderbaren Gemälde willen

als wegen seines herrlichen Lautenspieles. Mit der überwältigenden Kraft des Kirchenliedes trat der große Reformator gegen die Allgewalt Roms auf, und wo er nur vermochte, warb er Jünger für seine vielgeliebte Musica. Shakespeare versäumte keinen Anlaß zum Preise der Tonkunst und unsere beiden größten Dichter haben sie in den herrlichsten Versen besungen. Schiller sagt von ihr:

Wie der Sturmwind durch die Lüfte saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
Also des Sängers Lied erschallt
Und weckt der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Und als Göthe noch im hohen Alter von der Liebe mächtig ergriffen ward und nur im Anhören der Musik Linderung und Ruhe fand, da pries er sie in den herrlichen Worten:

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' und Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen —
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne.
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Das Doppelglück der Töne wie der Thränen.
Und so das Herz erleichtert, merkt behende,
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwiedernd willig darzutragen.
Da fühlte sich — o daß es ewig bliebe —
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe.

Und so wird denn überall erkannt, daß die Tonkunst allein jene Macht ausübt über den Menschen, durch welche sie mit einem

Zauberschlage ihn befreit von dem drückenden Bewußtsein irdischer Unvollkommenheit, daß sie ihn versetzt in einen Zustand stillen Entzückens und reinen inneren Schauens.

Wie hoch steht doch deutsche Tonkunst über der aller andern Nationen! Keine kann sich mit ihr vergleichen. In der Dichtkunst, in den bildenden Künsten mögen andere Nationen mit dem Deutschen um die Palme streiten, ja in manchen einzelnen Werken dieser Künste ihn überragen, aber in der Musik räumen sie, fast ohne Widerstreben, dem deutschen Geiste den Ehrenplatz ein. Wo immer jetzt gebildete Menschen sich versammeln, um der Tonkunst zu huldigen, ertönen die Klänge deutscher Componisten, ja in dem Lande, das sich am längsten abweisend gehalten hatte gegen deutsche Musik, in Italien, lauschen jetzt entzückte Zuhörer Beethoven'schen und Mozart'schen Symphonien; das Mailänder Conservatorium feierte im Jahre 1867 sein Prüfungsfest mit Mendelssohn's protestantischem Oratorium „Elias"! und Bologna, die Stadt, welche von jeher als die tonangebende galt für Opern-Erfolge, schwärmt für — Lohengrin.

Und doch! wie oft und wie sehr wird die Tonkunst entweiht und gerade in Deutschland! An keine Kunst wagt sich das Gemeine ungescheut so nahe heran, wie an die Musik! Die Niedertracht, die sich nicht im Worte oder im Bilde zeigen darf, weil sie dem strafenden Arme des Gesetzes verfiele, sie flüchtet sich hinter die Musik und fühlt sich geborgen! Vergeblich ist die Warnung und der Eifer der Kunstkritik; Paukenschlag und Gelächter der um das goldene Kalb Tanzenden überschallt die Stimme des Eiferers, der nur die Gesetze des Schönen für sich anzurufen vermag! — Ein Tanz — wenn man ihn so nennen darf — der in Frankreich vielleicht

entstanden ist aus frechem aber natürlich angeborenem Uebermuthe, der jedoch in Deutschland die Bühne in eine Art von Puppentheater verwandelt, wo leblose, galvanisirte Körper sich hin und her zu werfen scheinen, wird selbst dem deutschen Philister annehmlich gemacht durch die lustigen Musikweisen, nach denen das moderne Mänadenthum seine Verrenkungen ausführt. Ja noch mehr! während die höchsten Werke anderer Künste nur an den ihnen geweihten Orten, in den Gallerien oder im Schauspielhause dem Beschauer und Hörer zugänglich sind, wo dieser ihnen einen gewissen äußern Anstand der Haltung entgegenbringen muß, werden die höchsten Werke der Musik in Deutschland an Belustigungsorten vorgeführt, wo sie mit Rauchen und Trinken und, was vielleicht noch ärger ist, mit den schaalsten musikalischen Machwerken abwechseln! Es wird zwar behauptet, daß die Sammlung mancher Zuhörer in diesen Orten nicht geringer sei, als der im Concertsaale, aber noch entschiedener läßt sich dagegen behaupten, daß jede wahre Verehrung sich auch in der äußern Haltung und im Fernhalten von der Vermischung mit Gemeinem erweisen müsse. Doch nicht allein in dieser Form, auch in der elegantesten wird die Tonkunst oft genug entweiht — wie in dem Artikel über die Mäcene und über den Salon bereits dargelegt wurde.

Blicken wir von deutscher Tonkunst auf den deutschen Musiker — welch' wunderbare Charaktere und Gegensätze bieten sich dar! Aus großer Vorzeit tritt uns das erste Bild eines echten deutschen Musikers entgegen: Volkher, der Fiedler, der Waffengefährte der Nibelungen, der Freund und Kampfgenosse des Hagen! Welch gewaltige Erscheinung! welch ein gewaltiger Gegensatz zu den andern Musikern seiner Zeit, zu den „Spiel=

leuten“ und Gesandten des Hunnenkönigs, zu den Rittern Werbel und Swemlin! Wie sind diese höflich und geschmeidig, immer am Hofe thätig, freundlich und so viel als möglich vom Kampfe abseits stehend! Aber Volkher, der beste Fiedler, ist auch der kühnste Recke, er hält sich fern vom Hofe, selbst von seinen Freunden, den Burgunderkönigen — ein treuherziger, ungeschlachter Geselle, des Streites lustig, vor Keinem sich scheuend; nicht vor der schrecklichen Chriemhilde und ihren Kriegern weicht er, er bleibt ihr zu Hohne sitzen, als sie vorüber geht, obwohl er genau weiß, daß sie auf Arges sinnt. Sein herausforderndes, trotziges Wesen ist selbst den Freunden wenig zu Danke; ihn kümmert das nicht; aber des Nachts, als ihnen vor dem Ueberfalle der mordlustigen, von Chriemhilden gewonnenen Hunnen bangt, da erbietet sich dieser deutsche Spielmann, mit dem Freunde Hagen Wacht zu halten vor ihrer Thür und einzustehen für ihre Sicherheit. Er nimmt zuerst seine Fiedel und, wie das Nibelungenlied erzählt:

Da klangen seine Saiten, daß all' das Haus erscholl,
Seine Kraft und sein Geschicke, die waren beide voll.
Süßer und immer süßer zu geigen er begann,
So spielt' er in den Schlummer gar manchen sorgenden Mann. — —
Und ging aus dem Gemache, hielt vor der Thür die Wacht,
Vor Heunenlist zu wahren die Recken in der Nacht.

Im blutigen Kampfe ist er dann voran und ist der letzte Held, der da fällt, nach ihm, dem Musiker, bleiben von den Nibelungen nur noch die beiden Schuldigen zurück, Günther und Hagen, an denen das rächende Geschick sich erfüllen muß für den grauenhaften Mord Siegfried's.

Und nicht vereinzelt steht diese kolossale Gestalt: aus den Zeiten Carls des Großen, der selbst ein gewaltiger Musiker war;

aus der Zeit der Minnesänger unter den Thüringer Landgrafen bis zu den wackeren Meistersängern ragt mancher tüchtige Musiker hervor, dessen Hand ebenso gut die Laute schlug, als sie das Schwert führte.

Und noch im verflossenen Jahrhundert, noch im Anfange dieses Jahrhunderts, welche Prachtgestalten stehen da unter den deutschen Musikern!

Da ist Händel, ein Recke, fast wie Volkher, der Nibelunge — immer zum Streite bereit, und auch nicht säumig, ihn mit dem Degen auszufechten; Mattheson, der Hamburger Kapellmeister, beleidigt ihn, er besinnt sich nicht lange, die Beiden ziehen vom Leder, Mattheson's Klinge springt am blanken Stahlknopf Händel's ab, sonst durchbohrte sie die Brust des unsterblichen Sängers. Der ist darob noch lange nicht klüger und ruhiger geworden; er blieb immer zum Zorne geneigt, nicht etwa nervös reizbar, sondern ganz ordentlich zornig Die launenhafte Sängerin, die ihm nicht zu Willen singt, hält er mit eiserner Faust so lange außerhalb des Fensters, bis sie endlich verspricht, seinen Ermahnungen zu folgen; und selbst der königliche Prinz hat, als er einmal falsch spielte, es nur einer geschickten Seitenbewegung zu danken, daß sein Kopf und der Resonanzboden von Händel's Geige nicht hart aneinander kamen; wahrscheinlich hatte dieser gedacht, es säße der gewöhnliche erste Geiger zu seiner Rechten; aber auch Der möchte seinen Kopf nicht gern zu einem derartigen Experimente hergegeben haben. — Und Bach, der fromme Cantor, der von der großen Welt ganz fern lebte, fort und fort unsterbliche Werke schuf, zur Ehre Gottes und der Tonkunst, unbekümmert, ob die Mitwelt ihn begriff, demüthig im Glauben — wie war er groß, wo es seine künstlerische Unabhängigkeit galt, wie stand er da vor

Friedrich dem Großen und seinem Hofe, vor August und dessen höfischem Hasse, dem Gemahle der Faustina; wie konnte er im Zorne aufwallen! warf er doch seine Perrücke einem Organisten an den Kopf, der ihm ein Vorspiel verdarb! Wie konnte selbst der milde, vorsichtige Haydn kühn werden, wo es sich um künstlerische Ehre handelte, wie energisch vertrat er die Rechte der Mitglieder des Orchesters gegenüber maaßlos herrischen Anforderungen der Fürsten Esterházy; und wie entschieden handelte der engelgleich gute Mozart, wo ihm zugemuthet wurde, seine künstlerischen Ueberzeugungen materiellen Rücksichten zu opfern! Und Beethoven! sein Charakter ist bekannt!

Aber noch mehr! Im deutschen Musiker regt sich zuerst das stolze Nationalgefühl! er betrachtet sich als den Vertreter der Nation: Gluck's Grabschrift lautet: „Hier ruht ein deutscher Mann". Mozart schreibt von Paris an seinen Vater: „Ich will der deutschen Nation Ehre machen". Als Haydn am Hofe von England vorgestellt wird, und der König von ihm zur Königin sagt: „Haydn ist ein guter Deutscher", da antwortet der greise Künstler: „Ja, Majestät, und das ist mein Stolz!" Weber schreibt an Graf Brühl: „Ich kann nicht feilschen, ich bin eben ein Deutscher". — Und Mendelssohn und Schumann! Welch' schöne, deutsche Charaktere!

Und neben dieser geistigen Erhebung, welche hohe Moralität, welche Sittlichkeit, welche Reinheit des Privatlebens bei den größten deutschen Musikern! Sie wollten nur als Genie in ihrer Kunst wirken, geniale Lebemenschen zu sein, wie es später Mode wurde, verschmähten sie. Das Leben fast aller großen Componisten anderer Nationen bietet die Erscheinung, daß sie über gewisse bürgerliche Vorurtheile sich leicht hinausgesetzt haben. Das mag wohl aus den allgemeinen Anschauungen der anderen

Nationen zu erklären sein. Rossini hat in einem italienischen Königreich die Rolle gespielt, die im verflossenen Jahrhunderte der ganz zum Italiener gewordene Hasse am sächsischen Hofe durchgeführt hat — und keinem Menschen in Italien oder Frankreich fiel es ein, einen Vorwurf gegen ihn zu erheben. Der brave Berlioz, der als Künstler zu den achtbarsten gehört, hat als junger Mann einen ganzen Roman durchgespielt mit der Erwählten seines Herzens; von dem Augenblicke, als seine Wünsche durch die Ehe erfüllt waren, begann die Enttäuschung, und bald trennte er sich von seiner Gemahlin, um neue, nicht untadelige Bande zu knüpfen, und seine Landsleute fanden darin gar nichts Unrechtes. Aber der echte deutsche Musiker war auch in dieser Beziehung mit den allerseltensten Ausnahmen ein leuchtendes Vorbild, ein braver Bürger im edelsten Sinne des Wortes! Wie erschrak Beethoven, als die warmen Worte, die er zu der Frau eines Freundes gesprochen, falsch gedeutet wurden. Wie energisch und wie rührend verwahrt er sich, daß er je denken gekonnt, eheliches Glück zu stören! Welche Muster braver Ehemänner gaben Mozart und Weber, die beide die lustigsten Junggesellen gewesen! Ja, groß stehen die deutschen Musiker da!

Und doch, was sind sie für Käuze! Jeder geht *seinen* Weg und verdammt jeden anders Wandelnden, schmählt, opponirt, und ist schließlich doch derjenige, der den Rivalen anerkennt, wenn dieser Tüchtiges leistet. Er ist ein unbequemer Freund, aber meistens ein ehrenhafter Feind. Vergebens sucht man bei ihm Collegialität, wie sie bei den französischen und italienischen Componisten oft zu finden ist, oder gar nach *Freundschaft* mit einem Gleichstrebenden. Die Geschichte zeigt ein unvergängliches Bild herrlichen Zusammenwirkens der beiden größten deutschen Dichter — aber von einer derartigen Erscheinung bei

deutschen Musikern weiß sie nichts, nur von fremden Musikern erzählt sie Rühmliches in dieser Beziehung. Cherubini hat bei jeder Gelegenheit für Méhul Hochachtung geäußert. Donizetti studirte in der italienischen Oper in Paris seine „Märtyrer" zur selben Zeit ein, als Bellini mit seinen „Puritanern" einen Erfolg erreichte, den kein Anderer annähernd hoffen durfte, und doch schrieb er an einen Freund ungeheucheltes Lob über die Oper, deren Erfolg ihn ganz verdunkelte. Rossini war der eifrigste und lauteste Bewunderer von Boieldieu's „Weißer Dame"; ja er sang in einem Hofconcerte der Tuilerien eine Arie daraus. Vergeblich suchen wir nach einem derartigen collegialen Verkehre unter den Deutschen. Von den größesten Künstlern des verflossenen Jahrhunderts, von Bach und Händel bis zu den letzten meldet die Geschichte immer dieselbe eigenthümliche Erscheinung: gegenseitige Hochachtung, ja Bewunderung — persönliche Scheu, fast Mißtrauen gegen einander. Spohr schrieb von Beethoven in seiner Selbstbiographie, es sei ein Mensch, dem alles ästhetische Gefühl und Bildung abgehe, aber er spielte dessen erste Quartette gleich nach ihrem Erscheinen überall, den damaligen Musikfreunden in Berlin und Hamburg zum Trotze, welche für Romberg und vielleicht auch für Onslow schwärmten. — Weber schrieb einmal eine Satyre gegen Beethoven, aber er leitete das Studium des „Fidelio" in Dresden mit dem größten Eifer. Und noch in der Neuzeit sah die erstaunte Welt in Mendelssohn und Schumann zwei äußerlich einander widersprechende Naturen, selten im persönlichen Verkehre sich begegnend, aber voll Liebe und Anerkennung ihrer Werke. Als Schumann sein eben vollendetes Quintett in einer Gesellschaft von Freunden durch seine Gattin Clara vorführen lassen wollte, wurde diese plötzlich am Abende selbst unpäßlich und konnte nicht spielen zur

Verzweiflung des Componisten. Da setzte sich Mendelssohn an das Clavier und spielte die Composition aus der Partitur vom Blatte und er war der Erste, der da verkündigte, daß dieses Werk seines Schöpfers Unsterblichkeit sicherte. Andererseits hat wohl Niemand so zur Verbreitung mancher Werke Mendelssohn's beigetragen, als Schumann durch seine Aufsätze. Und noch in späteren Jahren, als der Componist des „Elias" bereits im Grabe ruhte, konnte man Schumann nicht weher thun, als wenn man Jenen verkleinerte. Der vortreffliche Kirchner hat mir als Augenzeuge erzählt, daß eine sehr berühmte musikalische Persönlichkeit Schumann in Düsseldorf besuchte und seine Compositionen und seine Richtung auf Kosten derer Mendelssohn's zu preisen versuchte. Plötzlich fuhr Schumann in heftigster Weise auf den unberufenen Lober los, ergriff ihn heftig beim Arme und rief: „Wie können Sie es wagen, so von einem edlen Meister zu reden, der so hoch über uns steht, dem Sie nicht die Schuhriemen lösen dürfen!" dann verließ er das Zimmer und kam nicht wieder zum Vorschein.

Ja, der echte, deutsche Musiker ist eine seltene Individualität! Im Träumen und im Grübeln schafft er sich nicht blos eine ideale geistige Welt, sondern auch eine ideale sociale, in die er sich unmögliche Menschen hineindenkt; und so wird er selbst zum unbrauchbarsten. Was bei andern Nationen Lebenspraxis heißt, ist überhaupt dem Deutschen nicht gegeben. Er kann sich nicht, wie der Franzose, in alle möglichen Verhältnisse schicken, und ihnen Angenehmes abgewinnen, er kann sich nicht über Alles hinwegsetzen, wenn er genug Amüsement findet, das romanische „panem et circenses" ist auf ihn nicht anwendbar. Er deutet und grübelt und sucht nach dem Recht, bis er manchmal den Boden des praktischen Rechts verliert. — — — —

In unserer Zeit behaupten zu wollen, daß jeder große Künstler einen festen Glauben (nicht Religion) haben müsse, daß er ohne Abwendung von den Tages-Genüssen, von Luxus und dergl. das höchste nicht erreichen werde, hieß fast den Grundsatz aufstellen wollen, es könne nur der reich werden, der immer ein ehrlicher Kerl blieb! Unsere Zeit hat gelehrt, wie man sich über alles Herkömmliche hinwegsetzt. Ich bin auch weit entfernt, für den Glauben kämpfen zu wollen, bewahre! ich will nur einige Thatsachen feststellen.

Wie Gluck, Händel, Bach und Haydn fromme Männer gewesen sind, bedarf wohl keiner Darlegung. Sie können jetzt gar nicht als Muster angeführt werden, denn sie lebten in der Zeit anerzogener Frommheit und vollkommen ausgebildeter, formeller Rechtsgläubigkeit. Aber schon Mozart bietet das schöne Beispiel der Erhebung zu Gott durch die Kunst und durch eigenes Nachdenken. Er war zwar eifrigen Glaubens, energisch protestirte er gegen den Argwohn des Vaters, daß er seiner Religion untreu werden wolle; dabei aber ist er doch tief ergriffen und durchdrungen von Mysterien, welche der Handhabung der Form allein nicht mehr erreichbar sind. Wie unendlich edel faßte er die Ideen des Freimaurer-Bundes auf! welche Verherrlichung in der Zauberflöte! Und welch ein — leider nie befolgtes! — Muster bot er den Musiker-Freimauern unserer Tage! Von Beethoven's tiefem und innigem Glauben geben alle seine Biographien Kunde, sie stimmen überein, daß er von Religion nur äußerst selten und mit tiefer Ehrfurcht sprach. Wo konnte auch ein Anderer das Dankgebet nach dem Sturme, das Adagio in dem A-moll-Quartette, das kryptisch geheimnißvolle Et incarnatus in der Missa solemnis schaffen! — Nie berichtet Carl Maria v. Weber seinem geliebten Weibe irgend

einen Erfolg seiner Werke, ohne Gott freudig zu danken — und wenn Schubert in einem Briefe an seinen Freund den Maler Schwind erzählt, daß an der Stelle des Lueger Passes, wo einst die Tyroler die Baiern unten im Thale grauenvoll ermordet, auf die ganz Hilflosen mit höllischer Freude herab gefeuert hatten, eine Kapelle mit dem Christusbilde als Denkmal steht, und entrüstet hinzusetzt: „Durch solche heilige Zeichen will man solch' schändliches Beginnen verherrlichen, Du göttlicher Christus, zu welchen Schandthaten mußt Du Dein Bild herleihen?" so zeigt er, daß ihm das Evangelium näher stand, als Manchem, der es vielleicht besser nach den Capiteln aus dem Gedächtnisse citirte. So bietet auch Mendelssohn das herrlichste Beispiel eines Denkers und eines Gläubigen, dessen sich Lessing gefreut hätte. Und Schumann, der edle, schwärmerische, der so deutsche, unpraktische Schumann, er schrieb in seinen Hausregeln: „aus einem Pfund Eisen, das wenige Groschen kostet, lassen sich viele tausende Uhrfedern machen, deren Werth wieder in die Tausende geht. — Das Pfund, das Du von Gott erhalten, nütze es treulich." Hat das nicht ein wahrer Gläubiger geschrieben?

Ich wiederhole meine oben ausgesprochene Versicherung: Nichts liegt mir ferner, als fromme Predigten! Aber die eine unmaaßgebliche Bemerkung kann ich nicht unterdrücken: Es wäre vielleicht recht gut und nützlich, wenn die besseren Lehrer, und die Leiter musikalischer Anstalten, und die Schreiber von Büchern und Artikeln über Musik recht ernstlich darauf hinwiesen, daß die Eltern musikalisch begabter Kinder vor Allem auf deren sittliche Bildung bedacht seien, und sie von allen ästhetischen und philosophischen Firlefanz so lange als möglich fern hielten. Das ist allerdings eine recht unpraktische Ansicht, denn vor Allem soll doch der junge Mann recht viel Aufsehen erregen; ich kann mir

aber nicht helfen und halte in dieser Ansicht fest, und will sie begründen.

Es giebt kein Talent, das sich so frühzeitig und in so hohem Grade entwickeln läßt, wie das zur Musik. Die Dichtkunst, die Malerei kennt keine Wunderkinder gleich Mozart und Beethoven; vergebens sucht man nach einem 18jährigen Dichter oder Maler, der das geleistet hätte, was Mendelssohn in seinem „Sommernachtstraum" vollbrachte. Es bietet auch keine andere Kunst den Vortheil eines so schnellen, unmittelbaren Erträgnisses, wie die Musik, besonders die ausführende, und es liegt daher in keiner die Gefahr so nahe, daß über der Ausbildung des specifischen Talentes die geistige und sittliche Erziehung so ganz vernachlässigt würde. Nur sehr wenige Musiker werden in jenen glücklichen Verhältnissen geboren, daß ihr Talent nicht schon frühzeitig von den Eltern benutzt werden muß, ja selbst diejenigen, die ein günstiges Geschick vor drückender Nothwendigkeit des Strebens nach Erwerbe bewahrt hat, werden oft durch Eitelkeit der Angehörigen, durch Schmeicheleien der Freunde, durch unverständigen Ehrgeiz der Lehrer von der Bahn ruhiger Entwickelung entfernt. Hiezu kommt noch die gänzliche Veränderung in den jetzigen Lebensanschauungen. Jene mechanische, formelle Gläubigkeit des verflossenen Jahrhunderts hat, von den Eltern auf junge, von Musik erfüllte Gemüther überpflanzt, bald die herrlichsten Früchte geläuterter Frömmigkeit erzeugt. Aber bei der jetzigen Hast des Lebens, bei den erhöhten Ansprüchen desselben, bei der Schwierigkeit des Erwerbes, im täglichen Kampfe gegen tausende kleine, mitunter selbstgeschaffene Leiden sind die Eltern meist unfähig, einen lebhaften, talentirten Knaben zu lenken, seine Phantasie zu zügeln, ihm höhere Anregung zu geben; sie sind ja oft kaum bedacht, daß er sich die

oberflächlichen, zum gewöhnlichen Verkehr nothwendigsten Kenntnisse aneigne, und erst spät erkennen und beklagen sie, daß die Frühreife des Musikers die Entwickelung des Menschen ganz zurückgehalten hat. Es soll hier nicht etwa die Jetztzeit geschmäht und die sogenannte „gute, alte" Zeit elegisch gepriesen werden. Im Gegentheil, ich will den Beweis führen, wie das Große und Hochanregende, das die jetzige Uebergangsperiode bietet, für die Musiker heilbringend werde. Die Periode, in der wir leben, ist einmal die des Vor- und Nachdenkens, des Erörterns und Prüfens, des Unterscheidens und Zersetzens. Die Naivität ist verschwunden, und es wäre überhaupt noch zu erwägen, ob sie je so existirt hat, wie man sie darstellt. Wir können jedenfalls die Reflexion nicht beseitigen, die Naivität nicht wieder hervorrufen, wir können uns nicht in die Naivität zurückreflectiren. Was ist nun zu beginnen, um Das zu ersetzen, was eben nicht mehr zurückgerufen werden kann, welchen Weg muß der Musiker geleitet werden, damit er dorthin gelange, wohin ehemals jene allgemein benützte Straße ihn geführt hat, die er nur rascher wandelte, als Andere? Wie soll der Musiker wieder zur Sammlung, zur wahren Kunstfreudigkeit, zur höheren Anschauung gelangen? Durch gründliche Bildung. Sie allein kann ihn zur Selbsterkenntniß, zur Selbstprüfung führen, kann ihn bewahren vor den Illusionen, die äußerliche, momentane Annehmlichkeiten in ihm erzeugen, oder dort, wo er sich solchen Illusionen hingegeben, ihn trösten, wenn sie schwinden. Sie allein kann ihn zurückführen von den schlüpfrigen Pfaden jenes eleganten Lebens, das ihm leichter zugänglich ist, als jedem Anderen, sie, die wahre, geistige Bildung, führt ihn zum wahren Erkennen der Kunst, durch diese zum Glauben. Denn wie der Künstler die großen Tonwerke seiner Kunst kennen und verehren muß um *ihretwillen*,

sonst ist er eben kein Künstler, so muß der Gläubige glauben aus innerer Nothwendigkeit, sonst ist er eben blos Einer, der sich fürchtet. Gerade das Vorwalten der Reflexion in unserer Zeit hat auch ein Gesetz gegründet, daß nur Bildung zu jenem geistigen Durchdringen der Kunst führt, das ehedem der Begabung, der naiven Anschauung gelungen war. Es wird wohl Niemand diese Andeutung dahin mißverstehen, daß die Bildung jemals die Begabung ersetzen könne, daß vielleicht ein gebildeter Musiker Besseres leisten sollte, als der geniale, aber in Wissenschaft weniger Bewanderte. Doch das soll und muß festgestellt werden, daß Großes und Bleibendes in der Musik nicht mehr geleistet wird ohne die Bildung, welche den Geist zurückführt vom Aeußerlichen zum Gemüthsleben. Niemand wage, aus einzelnen Erscheinungen, aus dem tragischen Schicksale eines Menschen göttliche Gesetze herleiten zu wollen. Und doch, wenn man Beethoven's Leben genau betrachtet, kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß die Vorsehung ihm jene Prüfung, die härteste für den Musiker, sandte, auf daß er zu sich selbst zurückkehrte. Er lebte in den angenehmsten Verhältnissen unter liebenswürdigen, hochgeborenen, aufrichtigen Freunden der Musik, von schönen, edlen Frauen geehrt und bewundert — geliebt. Und er war im Anfange seiner Laufbahn sehr empfänglich für solches Leben, denn, was ihm andere Kreise damals zu bieten vermochten, konnte einen Geist, wie den seinen, wenig anmuthen, und leicht wäre er zu Concessionen an die Gebildeten bewegt worden, zu denen sich ja selbst der edle Mendelssohn hie und da hinreißen ließ. Aber es kam die Heimsuchung über ihn; und sein Auge wandte sich ab von den Freuden dieser Erde, und schaute nach innen, in eine selbstgeschaffene Welt, und das Ohr, das taub war für den Klang der Instrumente,

vernahm Harmonieen, wie sie nie mehr ein Mensch vernehmen und auch nie mehr wieder verkünden wird. Und so ward er wieder Beethoven. Darum wehen auch die heiligen Schauer aus seinen Werken, darum schallt es auch wie Wetter in manchen seiner Symphonien, als hätte er, wie Hiob, „seine Lenden gegürtet, um des Herrn Wort zu vernehmen". Keines Musikers Leben ist so lehrreich, wie das Beethoven's. Es hat gezeigt, wie Entsagung höchster Gewinn ist.

Soll nun etwa der Musiker in klösterlicher Einsamkeit, in immerwährendem Lernen und Ueben erzogen werden, zu einem für die menschliche Gesellschaft unbrauchbaren Individuum, das nur in Büchern und Partituren Bescheid weiß? Keineswegs! Sein Beruf bringt ja ihn mehr in Berührung mit der Gesellschaft als jeden anderen Künstler und er soll mit ihr verkehren lernen. — Aber wenn er die Musik ausübt für die Oeffentlichkeit, so mag er die Bildung erlangen für sich, auf daß er in der Geschichte und in den Werken der großen Dichter den Menschen im Großen und Ganzen kennen lerne, auf daß er Wahres vom Falschen trenne, so weit dies menschlicher Erkenntniß möglich ist, daß er sich gleichmäßig bewahre vor dem Verflachen im schillernden eleganten Leben, wie vor dem Versumpfen in der sogenannten gemüthlichen Geselligkeit, daß er manche Annehmlichkeiten nach ihrem wahren Werthe schätzen lerne, und Urtheile über sich und seine Stellung zur Welt fälle und erwäge, was seine Rechte sind, und wo er keine Ansprüche erheben darf.

Wohl ist es eine schwere Aufgabe, den musikalischen Kunstjüngern solche Bildung anzubahnen und viele Hindernisse stellen sich entgegen. Die Verhältnisse der meisten Eltern begabter Kinder erlauben ihnen nicht, diesen eine mehr als oberflächliche Er-

ziehung zu ertheilen und zwingen sie, aus dem Talente baldigst Nutzen zu ziehen. Diese armen Eltern haben nur Augen für die wenigen, berühmten Virtuosen, für deren Erfolge und äußerliche glänzende Stellung. Sie ahnen nicht, welche Kämpfe auch das bedeutendste Talent zu bestehen hat, wenn nicht besonders günstige Umstände ihm den Weg erleichtern, und wie viel glücklicher ihr Kind wäre, wenn sie es zum Handwerker erzögen und sein musikalisches Talent nur soweit ausbildeten, daß es in der Musik eine herrliche Mitgabe für's Leben, nicht den schwersten Erwerbsberuf sähe. Ein weiteres Hinderniß liegt in dem Studium der Musik selbst, das ein weit schwierigeres und von der allgemeinen Bildung entfernter liegendes ist, als jedes andere. Ein Dichter kann selbstverständlich nur ein wissenschaftlich gebildeter Mensch sein. Die bildende Kunst, die sich langsam und spät zur Vollkommenheit entwickelt, wirkt in sofern auf den geistigen Bildungstrieb, daß sie den Künstler direkt an den Menschen und an die Natur weist; aber die Musik zieht den Studirenden von Allem ab, er lernt in ihr nur sie; Material und Stoff sind Eins. Doch das größte, vielleicht das einzige, wahre Hinderniß der Bildung lag bisher in der Anschauung der Musiker selbst, in dem althergewohnten Handwerkerthum des Unterrichts, in dem mittelbaren und unmittelbaren Widerstreben vieler Berufsmänner. Die heilsame Aenderung muß von den Lehrern und Künstlern selbst ausgehen, ihr Einfluß allein kann bestimmend einwirken, die Jünger zuerst auf den rechten Weg bringen, sie von der Nothwendigkeit der Bildung überzeugen, und ihre Energie allein kann es erzielen, daß der Musiker nach und nach die gesellschaftliche Stellung einnehme, die ihm sein Talent und sein Beruf anweist, von der ihn der Mangel an Bildung zurückhält. Es wird immer Handwerker in der

Musik geben und geben müssen, wir können nicht verlangen, daß in jedem Orchester nur Leute sitzen, die in der Geschichte und Philosophie bewandert sind. Aber, wie ich schon angedeutet habe, die Lehrer und die Lehranstalten können wohl auf den Bildungstrieb und auf die sittliche Bildung der jungen Musiker anders wirken, als bisher geschehen ist. Eine andere Generation könnte herangezogen werden, eine Generation, die in der Ausübung der Kunst eine Mission erblickte und sich selbst in den bescheidensten Verhältnissen noch immer zu den Ehrenbürgern der Nation zählen dürfte. Ist nicht der preußische Schullehrer in den letzten Jahren zu hohen Ehren gekommen, als der Grundstein jener Bildung, in welcher, neben der Disciplin, die Hauptstärke des glorreichen Heeres beruht, das Geheimniß jener Aufopferung, Ausdauer, Selbstbeherrschung? Und sollte nicht der deutsche Musiker, wenn er seine Mission recht versteht, auch im kleinen Wirkungskreise mithelfen können zur wahren Bildung seiner Nation?

Bei der Erfüllung dieser Mission des Musikers wird der Einfluß der deutschen Frauen ebenso maaßgebend sein, als er es bei dem Aufschwunge der Tonkunst zu Anfang dieses Jahrhunderts, und bei der gewaltigen Umwälzung in der Litteratur im verflossenen Jahrhunderte gewesen ist. Dieser Einfluß ist zwar erkannt, aber nie genug gewürdigt, nie in dem Maaße dargelegt, und beschrieben worden, wie jener der Frauen anderer Länder; und doch war er nachhaltiger und jedenfalls höherstehender! Es gehört zu den eigenthümlichen Charakterzügen der deutschen Frauen, daß sie, mit sehr wenigen Ausnahmen, selbst dort, wo sie größten Einfluß ausübten auf die Entwickelung der Künste und auf die Persönlichkeit der Künstler, nie eine äußerlich hervortretende Rolle zu spielen suchten, während

die berühmten Frauen anderer Nationen noch mehr das Andenken ihrer Person als das ihres Wirkens für die Kunst hinterlassen haben. Eine reiche Memoirenlitteratur weiht uns in die Einzelheiten des Lebens der französischen Damen ein, die im verflossenen Jahrhunderte die sogenannten Bureaux d'esprit gegründet hatten; fast jede französische Dame, die Künstler und Gelehrte empfing, hat Denkwürdigkeiten selbst veröffentlicht, oder deren Herausgabe mittelbar veranlaßt. Es findet auch noch heute keine Musikaufführung in einem eleganten Pariser oder Londoner Hause statt, über welche nicht am anderen Tage mehrere Zeitungen mit allen Einzelnheiten berichten, wie denn auch jede französische Dilettantin, die nur einigermaaßen zur Virtuosität gelangt ist, sofort in die Oeffentlichkeit tritt. Anders die deutschen Frauen. Wir wissen von jenen edlen Freundinnen und Beschützerinnen der Künstler nicht mehr, als was diese und ihre Zeitgenossen mitgetheilt haben. Sie selbst haben jede Ostentation streng vermieden. Emsig waren sie bemüht, den Ruhm ihrer Lieblings-Dichter und Künstler zu verbreiten, sie überall zu verherrlichen — aber in dem Gelingen ihres Strebens fanden sie die höchste Befriedigung, nie haben sie ihre Persönlichkeit dabei mitglänzen lassen; wunderbar schön hat Schiller die Bedeutung der deutschen Frauen für die Künste in den Worten geschildert:

In der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Es ist allerdings in neuester Zeit vielfach — und selbst von bedeutenden Männern der Wissenschaft bestritten worden, daß Frauen einen wohlthätigen Einfluß auf die Kunst ausüben könnten, ja

es ist sogar behauptet worden, daß der Künstler, um ganz Vollendetes zu schaffen, zu dem Weibe nicht in das heiligste Verhältniß der Ehe treten dürfe, weil diese nur hemmend wirkte. Solche eigenthümlichen Behauptungen sind hervorgegangen aus dem Umschwunge im geistigen Leben Deutschlands zu Ende des verflossenen und Anfange dieses Jahrhunderts, bei welchem mit dem gesellschaftlichen auch manche sittlichen Schranken fielen, wie das in allen Gebieten des Lebens nie anders war und sein wird. Im Künstler-Roman zuerst erschien der Dichter, Maler, Schauspieler (der Musiker ward damals gar nicht beachtet) als jenes sonderbare Wesen, das von den hochgeborenen Männern über die Achsel angesehen, oder vornehm protegirt, von ihren Frauen aber geliebt wurde. Als diese Gattung Romantik in den zwanziger und dreißiger Jahren von Deutschland nach Paris übersiedelte, fiel den Musikern, besonders den großen Virtuosen, die Rolle der Romanhelden zu, und sie führten sie im Leben recht geschickt durch. So kam es, daß der Künstler auch in seinen Beziehungen zur menschlichen Gesellschaft nur vom ästhetischen, nie vom sittlichen Standpunkte aus beurtheilt ward; das Genie war nicht blos berechtigt, sich über manche bürgerliche Bedenken hinauszusetzen, sondern quasi dazu verpflichtet; wer nicht Frauen verführte, galt auch nicht als Genie. Als natürliche Folge solcher Anschauungen entstand jene eigenthümliche Richtung im gesellschaftlichen Leben, bei welcher das Abenteuerliche als das Romantische, das Interessante als das Poetische erschien, und die Empfindelei an die Stelle der Empfindung trat, aus dem hohlsten Becken die weitest tönenden Phrasen kamen. In jener Periode galt Mozart nicht blos als der göttliche Componist, sondern als das Vorbild seines Don Juan; erst die neuere Forschung hat ergeben, daß der Schöpfer der

„Zauberflöte“ auch ein durchaus sittlicher Mensch gewesen ist. Von Beethoven wurden Märchen erzählt, die selbst in nicht frivolen Büchern Aufnahme fanden und die bei genauerer Prüfung zu Nichts zerrannen, und aus ganz falscher Auffassung entstanden sich erwiesen. Auch seine Beziehungen zur vortrefflichen Marie Pachler wurden lange Zeit in Feuilletons und Novellen mit allen Hoffmann'schen Arabesken ausgeschmückt, bis vor einigen Jahren die Veröffentlichung ihres Briefwechsels mit Beethoven den wahren Sachverhalt darlegte. Noch spuken Ansichten wie die oben angeführten vielfach — besonders in der feinen Gesellschaft — und sie werden auch nie ganz verbannt werden; aber mir dünkt es, als ob im allgemeinen ein gesünderer Sinn jetzt in den Frauen lebte, selbst in manchen wärmsten Verehrerinnen der Künstler.

Was den Einfluß der Frauen auf das Kunstleben betrifft, so geben die Dichterwerke aller Zeiten davon Kunde. Die Griechen, in deren gesellschaftlichem Leben jene eine untergeordnete Stellung einnahmen, haben ihnen in der Kunst eine so hohe angewiesen, daß sie eine Tochter Appollo's als die Erfinderin des Hexameters und ein liebendes Mädchen, das die Züge ihres Geliebten in Thon nachbildete, als die Erfinderin der Haut-relief-Sculptur bezeichneten. Dante wird in seiner divina commedia auf die Fürbitte edler Frauen, die im Paradiese weiden, durch Virgil aus der Wildniß zu helleren Pfaden geleitet. Aber nur durch die Hölle und die Kreise des Fegefeuers vermag der römische Dichter seinen Schützling zu führen, an der Pforte des Paradieses weicht er zurück, und hier empfängt Dante, den Geläuterten, die höchste Weihe der Weiblichkeit: Beatrice; bei ihrem Herannahen vernimmt er Musik; „una melodia dolce correva per l'aer luminoso.“ Und es ist

merkwürdig und bezeichnend, daß die Dichter jener Nationen, welche den Frauen die höchste äußerliche gesellschaftliche Stellung eingeräumt haben — die Römer und Franzosen — keine einzige jener hohen und reinen Frauengestalten schufen, wie sie aus den griechischen Dichtungen, in Shakespeare, in Dante und vorzüglich aus den deutschen Dichterwerken vor uns treten.

Was nun die sonderbare Idee betrifft, die eine Zeit lang vielfach verbreitet war, und welcher theilweise manche Jünger der romantischen Schule noch anhängen, daß der Musiker, um seiner Kunst ganz leben und das ihm Möglich-Höchste leisten zu können, keine Ehe schließen solle, so ist dagegen eine merkwürdige Thatsache zu constatiren: Vor 25 Jahren glaubten gar viele Leute, Beethoven hätte die 9. Symphonie nimmer componiren gekonnt, wenn er nicht in düsterer, eheloser Einsamkeit lebte; und die Manfred-Ouverture, die ganz aus der Richtung der 9. Symphonie hervorgegangen ist, hat Schumann geschaffen, nachdem er Jahre lang mit Clara in glücklichster Ehe gelebt hatte und sieben Kinder um sich sah. Mich dünkt, der Genius ist nicht gehemmt in seinem Fluge, wenn er mit dem Bewußtsein sich emporschwingt, daß er bei der Rückkehr zur Erde den Boden der häuslichen bürgerlichen Existenz findet. In anderen Ländern mögen die Verhältnisse derartig gestaltet sein, daß dem Künstler die Frau nur als Gesellschafterin erscheint, wenn er vom aufregenden Berufe in's häusliche Leben einkehrt — die Sprache anderer Nationen hat ja nicht einmal einen Ausdruck für die Begriffe Häuslichkeit, Weiblichkeit und Gemüth! — aber dem deutschen Musiker ist das Eheweib die Muße des Hauses, die ihn vor fremdartigen Einflüssen bewahrt und ihn für seinen Beruf erst recht stärkt und ermuthigt.

Eine gewaltige Uebergangsperiode*) hat begonnen in Deutschlands Geschichte, und die Kunst wird und darf von den Kämpfen nicht unberührt bleiben. Das deutsche Kunstleben muß gleich dem politischen sich von fremdartigen Einflüssen befreien und sein eigenes geschlossenes Reich gründen, der Musiker muß an dem großen Werke mitarbeiten; — auf dem schweren Wege werden ihn die Bildung, der wahre Glaube und der Antheil edler Frauen unterstützen, ermuntern — und er wird das Ziel erreichen, das einst Göthe geschildert hat:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art.
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt!

---

*) Diese Zeilen sind im Jahre 1867 geschrieben!!

Wahre und falsche Originalität.

Gar oft gilt ein Mensch als originell, dessen Gebahren, Gespräch und Lebensweise sich von denen anderer Menschen unterscheidet; er wird von vielen Leuten aus der Gesellschaft als eine besondere Persönlichkeit bewundert; er interessirt sie durch einzelne hingeworfene geistreiche Bemerkungen, durch Paradoxa, denen eine bedingte Wahrheit zu Grunde liegt — er überrascht sie durch brillante Einfälle; und sie preisen ihn daher als einen „originellen“, „höchst interessanten“ Mann; wogegen allerdings manche andere ihn für einen Gecken erklären. Der Menschenkenner wird sich weder vom einen noch vom andern Urtheile bestimmen lassen. Er weiß, daß die Gesellschaft jetzt aus dreierlei Gruppen besteht; die eine, die „geistreiche“, will durchaus amüsirt sein, alles Außergewöhnliche bietet ihr momentanen Reiz, und sie greift denn gierig nach Allem, was gerade neu und außergewöhnlich ist; die zweite Gruppe, die „solide“, — daß Gott erbarm'! — will, das Alles außen fein säuberlich hergehe, vor Allem, daß Keiner durch geistige Vorzüge hervorrage; die Glieder dieser Gruppe gönnen zwar auch Einer dem Andern nichts, aber sie ertragen noch eher fremdes Glück, als fremdes Verdienst; sie erblicken in Jedem, der sich nicht dem althergebrachten Schlendrian unterwirft, einen Revolutionär, der

die allgemeine Ruhe, die soliden Grundsätze bedroht. Die dritte Gruppe endlich, „die indifferente" besteht aus jenen, welche vor Allem das schön und gut finden, was einmal „acceptirt" ist; sie haben im verflossenen Jahre hohe Hüte getragen, sie tragen heute kleine, weil die Mode es so befahl, und sie würden morgen Pfauenschwänze an die Rockschöße stecken, sobald solche in der „guten Gesellschaft" Aufnahme fänden; ihnen ist das ruhige Genießen, wobei das eigene Urtheil gar nicht in Anspruch genommen wird, Hauptsache; diese Gruppe besteht eigentlich meistens aus den feinsten Leuten, und sie wird jenen „interessanten Mann" preisen und liebenswürdig behandeln, wenn er sich lange in der Gunst der Tonangebenden, Geistreichen hält, sie wird ihn ignoriren und lächerlich finden, wenn das Urtheil der „Soliden" die Oberhand behält. Der unabhängige Menschenkenner wird daher in derartigen Fällen vorsichtig zu Werke gehen, bevor er sein Urtheil feststellt; er wird vor Allem prüfen, was an diesem Manne Wahres, was Falsches ist: Findet er, daß sein Gebahren die äußerliche Kundgebung einer scharf ausgebildeten Individualität ist, daß sein Nichtbeachten der Form aus einem innerem geistigen Drange entspringt, der sich gegen Zwang des Hergebrachten sträubt, daß jene überraschenden Einfälle nicht bloß glänzende Redewendungen sind, sondern aus scharfer Beobachtungsgabe und wirklicher höherer Auffassung des Lebens entspringen — nun so wird er um des reicheren inneren Gehaltes willen die äußerlichen Sonderbarkeiten und Ueberspanntheiten sich gefallen lassen, und sie sogar gegen Angriffe einer siegreichen Majorität der oben beschriebenen „Soliden" vertheidigen, selbst wenn er in seinem Innern von der Ueberzeugung durchdrungen ist, daß ein wahrhaft bedeutender Geist immer daran arbeitet, sich zu klären, Fremdartiges, Aeußerliches zu entfernen,

sich zu einem Ganzen zu concentriren und seine Bedeutung in den Thaten, nicht im äußeren Gebahren zu documentiren. Entdeckt er jedoch nach genauer Prüfung, daß die Originalität nur eine äußerliche, so zu sagen, nur ein aus auffallenden Farben geschickt zusammengesetzter Anzug ist, daß die geistige Potenz des Mannes ihn gar nicht berechtigt, sich über die Form hinwegzusetzen; dann wird er solcher Charlatanerie entgegentreten, selbst wenn sie sich allgemeiner Beliebtheit erfreute.

Eine ähnliche Erscheinung bietet sich im neueren Kunstleben dar. Gar oft giebt es Componisten, die von einem Theile des Publikums und der Musiker als höchst geistreich, interessant und originell gepriesen, von einem anderen als oberflächliche Talente, „die durch zugespitzte äußerliche Effecte blenden wollen, sonst aber jeder höheren Begabung und Berechtigung ermangeln", verfolgt und verketzert werden. Die große Masse — und sie wird auch hier von den feinen Leuten gebildet — bleibt indifferent, bis der Erfolg entschieden hat. Dieser bestimmt ihr Urtheil und ihre Haltung. Und leider sind gerade unter diesen die meisten „Mäcene" unserer Zeit zu finden. Die Race jener edlen, hochgebornen und reichen Beschützer der Tonkunst, die mit, durch Studium erlangter Kenntniß und mit gebildetstem Geschmacke ein eigenes Urtheil zu fällen im Stande waren, schwindet immer mehr — sie ist fast ausgestorben.

Der wahre Kunstkenner wird bei solchen Erscheinungen in der Musikwelt verfahren, wie jener Menschenkenner, er wird nur dem eigenen Urtheile, und vor Allem nur der gewissenhaften Prüfung trauen. Er wird jede Composition einer genauen Analyse unterwerfen, erwägen, welche Gedanken als wirklich selbstständig anzuerkennen sind, wie sie sich organisch entwickeln, ob zwischen den einzelnen Theilen innerer Zusammenhang und Ein=

heitlichkeit vorherrsche, ob die Gedanken wirklich so bedeutend sind, daß sie zu einem Beseitigen der gewöhnlichen Form berechtigen, ob die Erfindung so reichhaltig und so überraschend ist, daß sie von hoher Begabung zeugt, und daß man sich um ihretwillen die Excentricitäten gefallen lassen muß. Sind diese Bedingungen erfüllt, dann wird er, selbst wenn in ihm die Ueberzeugung lebt, daß auch sehr große Gedanken sich in schöner, geregelter Form wiedergeben lassen, dennoch jene Erscheinung auf dem Gebiete des neueren Kunstlebens anerkennen, und sie gegen Angriffe Jener vertheidigen, die unter dem Panier des „Soliden“ fechtend, lieber das Flache protegiren und anpreisen, als daß sie dem Geiste eines Neueren freie Bewegung gönnten.

Sobald er jedoch nach genauer Prüfung sich überzeugt hat, daß die Excentricität nicht aus der künstlerischen Richtung entspringt, die vielleicht eine falsche, aber doch eine geistige ist, sobald er festgestellt hat, daß nicht ein idealistischer Drang, sondern vor Allem die Sucht, originell zu erscheinen, als Hauptrichtung des Componisten bezeichnet werden kann — wie das festzustellen ist, soll später erklärt werden — dann wird jener Kenner das strengste, schonungslose Urtheil fällen, selbst wenn es einer momentanen Anschauung des großen Publikums geradezu entgegen tritt.

Die meisten Compositionen der neueren Tondichter beurkunden ein Streben, in allen Einzelheiten originell zu sein; es ist nicht mehr, wie in den Werken der classischen Periode, der Bau des Ganzen, in dem sich der Geist des Tondichters kundgiebt; es ist nicht mehr die organische Entwickelung des Themas (an das sich bei Beethoven manchmal ein Nebenthema anschließt und mitentwickelt), in welcher sich die Eigenthümlichkeit des Componisten zeigt; es ist vielmehr eine auffallende Sorgfalt in Aus-

bildung des Nebensächlichen, über welchem manchmal sogar die Hauptsache vernachlässigt wird, ein Suchen nach neuen Zusammenstellungen, ein Experimentiren mit neuen Effekten. Diese letzteren haben besonders in der Harmonie, in der Rhythmik ein weites Feld; dann kommen die breiten melodischen Phrasen; endlich fehlt es nicht an Versuchen, die thematische Durchführung gänzlich zu beseitigen und melodische oder harmonische Gruppen aneinander zu fügen, die nach Unterbrechungen ohne eigentliche Vermittlung wiederkehren. Die contrapunktischen Experimente sind die seltensten, weil hier unwandelbare, der Willkür sich entziehende Gesetze maaßgebend sind; die Fuge unterliegt heute in der Hauptsache denselben Bedingungen, unter welchen sie vor hundert Jahren concipirt, entstanden und beurtheilt worden ist; wer vermag jedoch heute eine Norm aufzustellen für die Sonate, für die Symphonie oder gar für ein Instrumental-Concert?

Es ist für den Beurtheiler nicht mehr leicht, zu entscheiden, wo er es mit wahrer Originalität zu thun hat, und wo nicht. Er muß mit gutem Willen und mit Geduld an die Prüfung gehen; er muß von allen ästhetischen Principien und Voraussetzungen absehen und nur die musikalischen Gesetze im Auge behalten; er darf vor Allem nicht den Maaßstab der classischen Periode in Anwendung bringen. Er darf nicht den Geist im Großen suchen wollen, muß aber das Geistreiche zu schätzen wissen; er darf nicht von der jetzigen Periode jene großen selbstschöpferischen Genies verlangen, die in ihrer Größe, in ihrer Eigenthümlichkeit immer erkennbar waren und sind, und doch in jeder Form, selbst wenn sie von der überlieferten nicht abwichen, Neues schufen; er muß es aber dankbar anerkennen, wenn ein Tondichter jetzt aus den vorhandenen Mitteln sich eine eigenthümliche Ausdrucksweise bildet, sei es in der Harmonie, in der

Melodie, in der Rhythmik, in der Instrumentation, in der Declamation, und diese erdachte eigenthümliche Ausdrucksweise in bestimmter Richtung zur Geltung bringt; er (d. i. der Beurtheiler) muß sich dann klar vorstellen, daß eine solche Ausdrucksweise nicht das Erzeugniß einer reichen musikalischen Phantasie ist, der immer neue Ideen zufließen, daß sie vielmehr das Erzeugniß jenes Nachdenkens ist, das nicht immer selbstständig schafft, sondern zusammensetzt; das diese Ausdrucksweise daher, eben weil sie immer dieselbe eigenthümliche bleibt, zwar im Anfange neu, aber zuletzt bei öfterem Hören mehr als Manier erscheint, daß sie aber nichtsdestoweniger mit künstlerischem Sinne und in edler Richtung gehandhabt, doch manches Schöne und hoch Interessante zu bieten vermag; und er wird dann in seiner Prüfung mit Sicherheit vorgehen, d. h. mit dem Bewußtsein, daß er eben das Schöne sucht, gleichviel auf welcher Seite es sich ihm bietet; die Unfehlbarkeit des Urtheils wird Niemand weder beanspruchen noch verlangen, der da weiß, wie in der Kunst die individuellen Anschauungen mancherlei Einflüssen der Erziehung, der Geistesrichtung, selbst gewissen socialen Strömungen unterworfen sind, von denen kein Mensch sich befreien kann.

Bei der Prüfung gewisser harmonischer und rhythmischer Eigenthümlichkeiten kommt es unserer Ueberzeugung nach vor Allem darauf an, daß man feststelle, inwiefern sie wirklich von organischer Nothwendigkeit sind, d. h. ob sie mit dem musikalischen Grundgedanken so innig verwebt sind, daß derselbe ohne sie nicht gut existiren kann, daß der musikalische Inhalt von der Ausdrucksweise, von der Form, in welcher er geboten wird, durchaus abhängt. Ist nun der musikalische Grundgedanke ein bedeutender, so daß er auch ohne die harmonischen Wendungen oder besondere rhythmische Verrückungen und Vorhalte schön genannt

werden kann — wie dies bei Schumann fast immer der Fall ist — oder entsteht, wie manchmal in Chopin's Etuden und Nocturnen, aus den ungewöhnlichen harmonischen Wendungen ein eigenthümlicher, fast melodischer Reiz, so ist der Werth und die Bedeutung der originellen Form festgestellt, und vollgültig. Ist dagegen der Grundgedanke ein unbedeutender, der nur durch pikante harmonische oder rhythmische Zuthaten einigermaaßen „interessant" originell erscheint, dann birgt er eine falsche Originalität. Es ist ein lohnendes Unternehmen, den Grundgedanken mancher Symphonie, manchen Phantasiestückes von Schumann so zu sagen von allem Schmucke zu entkleiden, ihn blos mit den natürlichsten Akkorden zu begleiten; manches wird selbstverständlich etwas von seinem Reize einbüßen, aber die große Mehrzahl wird auch im natürlichen Gewande herrlich erscheinen, ja als ob die ursprüngliche Schönheit des Gedankens durch das vielgefaltete Gewand der Harmonie zu sehr verhüllt wäre, und als ob sie im schwankenden Gange der rhythmischen Verschiebungen sich eher unvortheilhaft zeigte, als ob diese oder jene Melodie entschieden gewonnen hätte, wenn sie ganz einfach dargestellt wurde, ohne alle weitere „eigenthümliche" Zuthat.

Es ist nicht zu leugnen, daß Schumann durch die, seiner künstlerischen Individualität entspringenden, rhythmischen und harmonischen ungewöhnlichen, manchmal etwas excentrischen Wendungen den ersten Impuls gegeben hat zu jenen Compositionen mancher Nachfolger, in welchen eben solche Wendungen die Hauptrolle spielen, in welchen vor lauter Formtheilen keine Form zu Stande kommt, sowie er auch durch die Ueberschriften, die er seinen kleineren oft so wunderschönen Tongedichten gab, Nachahmungen hervorgerufen hat, bei denen oft außer der Ueberschrift Alles nichtssagend ist. Selbst Brahms, der gewiß Hoch-

bedeutendes geleistet hat, und der geniale Rubinstein, in dessen Werken manchmal eine hohe Begeisterung weht, können sich nicht von dem Festhalten und Verarbeiten irgend einer rhythmischen Phrase befreien, in der eben nur das ganz Aeußerliche des Rhythmischen interessant genannt werden kann. Noch schlimmer ist es allerdings mit manchen jener neueren Componisten bestellt, die in ihren Werken die letzten Quartette und die neunte Symphonie Beethoven's und die Symphonien von Berlioz als Anknüpfungspunkt, als Wegweiser betrachten. Wir wollen jene Riesenwerke nicht analysiren, in denen — und das wird wohl Niemand leugnen — nicht die einzelnen formlosen Episoden und Experimente das Höchste sind, sondern die überwältigend großen musikalischen Gedanken, wie sie im A-moll, Cis-moll im B-dur-Quartette und in dem Finale der neunten auf jeder Seite emportauchen; wir wollen hier nur hervorheben, daß bei Beethoven die Dissonanzen mit den allerseltensten Ausnahmen durch die polyphone Entwickelung entstehen: fast jedes einzelne Instrument führt eine melodische Phrase durch, und diese Unabhängigkeit der Stimmführung erzeugt die Dissonanzen, die gleichviel ob sie gebilligt werden oder nicht, doch in dieser Weise berechtigt erscheinen. Was Berlioz betrifft, bei dem allerdings sehr oft ganz unmotivirte harmonische Experimente vorkommen, so enthalten seine Werke so bedeutende melodische Phrasen, so scharf bestimmte Rhythmik, daß sie doch sehr viel Interessantes bieten; auch muß seine Instrumentation als eine Specialität anerkannt werden; er besitzt die Kunst, ganz eigenthümliche Klangeffekte zu erzeugen, in hohem Grade; und diese Kunst ist doch immer auf die musikalische Wissenschaft gegründet. Prüft man dagegen die Erzeugnisse mancher Nachahmer, so sucht man vor Allem vergebens nach einem ursprünglichen musikalischen Gedanken, der den gan-

zen Apparat von harmonischen, enharmonischen, chromatischen und sonstigen Experimenten rechtfertigte; man findet banale Phrasen, wie sie jedem Musiker beim ganz indifferenten freien Präludiren in die Finger kommen, mit allem möglichen Bombast der Begleitung ausstaffirt, in allen möglichen enharmonischen Wendungen herumgeplagt — mögen die einzelnen Wendungen auch interessant sein, die Hauptidee bleibt immer nichtssagend, nur die ganz unmotivirte Anhäufung von Dissonanzen (die nicht etwa durch eine polyphone Stimmführung entsteht, sondern bei ganz armer Polyphonie immer plötzlich hervorbricht) läßt den Zuhörer nicht zu richtiger Würdigung des Hauptgedankens gelangen, und so mag denn Mancher glauben, er vernehme etwas Bedeutendes. Wenn nun in einem Drama der Held zu seinem Diener sagte: „Nimm jenes durchsichtige Gefäß, das aus den heterogensten Substanzen in fernsten Hütten durch Menschenfleiß und menschlichen Athem erzeugt wurde, fülle es mit der klaren Flüssigkeit, welche uns die Mutter Erde entweder freiwillig gütig im muntern Quell schenkt, oder die sie uns giebt, wenn wir es grabend von ihr verlangen und reiche mir den Trank", so wird Alles lachen ob des Bombastes, der Nichts sagt, als „gieb mir ein Glas Wasser". Und wie oft hört man eine Masse von Akkorden, Wendungen und sonstigen musikalischen Zuthaten, deren Hauptgedanke musikalisch gerade so banal und gewöhnlich ist, als der gesprochene Satz: gieb mir ein Glas Wasser! Aber das *Ungewöhnliche* soll als *eigenthümlich*, als *originell* gelten, während es eben nur ungewöhnlich aber *nicht* originell ist; und hier haben wir den Maaßstab für wahre und falsche Originalität!

Eine gleiche Erscheinung bietet sich in den Durchführungen. Hier ist der Unterschied zwischen der sogenannten classischen Pe-

riode und der neuern noch mehr hervortretend. Die Werke der großen Meister kennzeichnen sich durch die großartige Entwickelung ein und desselben musikalischen Gedankens, durch die wunderbaren Gebilde, die sie mit einer oft aus wenigen Noten zusammengesetzten Phrase erzeugen. Ein Riesenbau erhebt sich vor dem innern Auge, er ist ein Gedanke, tausendfältig geformt! Ganz anders in vielen neueren, selbst bedeutenden Werken. Die Hauptgedanken sind schön, manchmal geradezu überraschend neu, ja großartig, aber sie erheben sich nicht zum organischen Baue, sie erweisen sich spröde, harmonisch, zu complicirt oder zu breit, kurz, in der Durchführung erlahmt der Flug, der gewaltige Aufschwung, den man im Anfange bewunderte, und der noch Höheres erwarten ließ. Es kommt oft vor, daß der Componist bei solchen Anlässen zu irgend einem Auskunftsmittel greift, irgend ein Zwischen-, ein Nebenmotiv herbeiführt, und dieses nach allen Seiten hin entwickelt, verarbeitet, und in dieser Weise die Wiederkehr der Hauptgedanken herbeiführt. So geistreich auch manchmal solche Nebendurchführungen angelegt sind, sie schaden dem einheitlichen Baue, sie bringen Zerfahrenheit in den Fluß der Gedanken; dem Hörer fehlt das Bewußtsein eines Zusammenhanges — er wird zerstreut. Es giebt Werke voll großer Schönheiten (wir weisen hier auf manche Sonaten und Quartette von Schubert und Schumann hin), deren Eindrücke nur durch den schnellen Wechsel der Gedanken, nur durch das Emportauchen von störenden, wenn auch schönen Nebenpassagen abgeschwächt wird, während daß manche einfache Quartette von Haydn, ja manche von Mendelssohn, die solchen Reichthum der Ideen nicht besitzen, die Aufmerksamkeit des Zuhörers immer rege halten, weil dieser dem Flusse der Gedanken folgen, die Form mit dem innern Auge erfassen kann; so giebt es Werke

neuerer lebender Componisten, die vieles Interessante, ja Bedeutendes enthalten, und doch nicht zu einem entschiedenen Erfolge gelangen, weil ihnen die Einheitlichkeit fehlt. Es muß hier auch ein Nachdruck darauf gelegt werden, daß fast alle neueren Componisten gar keine Selbstkritik ausüben, und sich einer wahrhaft fieberhaften Hast des Schreibens und Veröffentlichens neuer Werke hingeben. Es ist zwar vom Componisten nicht gut zu verlangen, daß er über seine Gedanken, über das, was ihm die Phantasie eingiebt, strenge richte; aber die Forderung kann an ihn gestellt werden, daß er mit Gewissenhaftigkeit, Ruhe und Sammlung arbeite, daß er die Fähigkeit besitze, zu entscheiden, ob die Durchführung eine organische, aus dem Grundgedanken hervorgegangene ist, und daß er den leeren Passagenwust vermeide, der den Mangel an Einheitlichkeit zu verdecken nicht vermag; daß er sein Werk genau prüfe und es nur dann veröffentliche, wenn er zur sicheren Ueberzeugung gelangen konnte, daß es ein ganz einheitliches ist, im Gegenfalle aber seinem Ehrgeize das wohlberechnete Opfer auferlege, die Hauptgedanken einer besseren Gelegenheit aufzubewahren, das Werk selbst aber — zu verwerfen. Diese Art der Selbstkritik, diese Rücksicht für die Form kann man von einem Componisten wohl verlangen; sie fehlt aber meistens, sonst würden nicht so oft unbedeutende Passagen, die mit dem Hauptthema in losester oder gar keiner Verbindung stehen, durch mehrere Seiten und durch verschiedene Tonarten hin und her gejagt werden; sonst würden neuere Componisten manche ihrer Werke nicht veröffentlicht haben; allerdings müßte dann die Opuszahl ihrer Erzeugnisse eine geringere sein, aber das wäre nur von Nutzen für den Autor; denn das natürliche Streben in jedem Werke (und manches ist noch in mehrere für sich bestehende Nummern ge-

theilt) etwas Bedeutendes zu bieten, führt zu den Experimenten mit „eigenthümlichen" originellen Wendungen, führt zur — falschen Originalität.

Was nun die Compositionsweise betrifft, in welcher die thematische Durchführung eher vermieden als angestrebt wird, wo das einheitliche Ineinandergreifen der Gedanken durch ein Nebeneinander, durch Gruppen von Tongebilden ersetzt werden soll, die höchstens hie und da einmal wieder emportauchen; wo quasi die Phantasie des Hörers das ersetzen soll, was die des Componisten nicht bietet, so mag diese Compositionsweise zu recht interessanten Combinationen und Momenten führen, ein Kunstwerk erzeugen wird sie nimmer; die geistreichsten Sätze und Bemerkungen, nach einander gesprochen, aber ohne inneren Zusammenhang, werden in einer Gesellschaft ein paar Minuten lang recht glänzenden Effect machen, „frappiren", — aber bald ermüden und zuletzt auch banalen, gedrechselten Phrasen weichen.

Die wahre Originalität bietet selbst bei unklarer Form große und schöne Grundgedanken, die überall durchdringen und des Kenners Geist erfreuen; die falsche Originalität sucht vergebens die Leerheit des Gedankens durch eine ungewöhnliche Form zu verdecken; Beides ist jetzt manchmal vermischt; Bedeutendes und Schwaches wechselt in ein und demselben Werke. An dem wahren Kunstfreunde und Kenner ist es, gewissenhaft und unverdrossen zu prüfen, welche Waagschale die vollere ist, und danach zu richten.

Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg.

(Zum ersten Male in Berlin aufgeführt am 1. April 1870.)

(Aus dem „Salon“.)

(Der Artikel war eigentlich nur im Hinblicke auf das Localereigniß, auf die erste Aufführung in Berlin geschrieben worden; da ich jedoch in demselben meine Ansichten über die allgemeinen Grundsätze Wagner's ausgesprochen habe, so gebe ich ihn unverändert wieder, und zwar an dieser Stelle, unter den culturhistorischen. Mein Standpunkt wird wohl keiner Parthei conveniren; ich schrieb auch nicht für sie, sondern für die Unbefangenen. Was sagt der große Lessing? „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen hat, aber er ist um desto partheiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Entzücken erwartet, als sie bereiten kann“.)

In dem Augenblicke, wo dieser Artikel erscheint, werden zwei Monate vergangen sein seit jenem Ereignisse, das in die Musik- und Theaterwelt der preußischen Hauptstadt gewaltige Aufregung gebracht, und die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums eine Zeit lang fast ausschließlich beschäftigt hat. Unsere Betrachtungen sind die spätest kommenden, befinden sich also in dem äußerlichen Nachtheile, daß sie nicht mehr auf das Tagesinter-

esse rechnen können, genießen aber anderseits den großen Vortheil, daß sie nicht in jenes Gewühl des Partheigetriebes fallen, wo jedes Urtheil fast nur so viel galt, als es zur Unterstützung der Partheizwecke beitrug.

Wollten wir nun unseren ästhetischen Principien folgen, so würden wir vor Allem das Werk selbst prüfen und dann auf die Tendenzen seines Schöpfers übergehen. Denn uns ist jedes Kunstwerk zuerst ein Erzeugniß der bestimmten Kunst, also ein Tonstück, ein Gemälde, ein Gedicht; was es innerhalb seines eigenen, naturnothwendigen Wirkungskreises bedeutet, das gilt uns als Hauptsache, alles Andere als die folgerichtige Wirkung. Jedes große Kunstwerk dringt aus der Sphäre seiner Darstellung in die höhere der Ideen, ja es steht im Zusammenhange mit den höchsten; aber sein Ursprung liegt nicht in den Ideen des schaffenden Künstlers, sondern in seiner Phantasie und in seiner speciellen technischen Befähigung*). Gegenüber Wagner läßt sich diese Entwickelungs-Methode nicht anwenden, weil die öffentliche Meinung ihm eine Ausnahmsstellung zugewiesen hat. Das Publikum ist gewöhnt, in Wagner einen musicirenden Philosophen (nicht einen philosophirenden Musiker) zu erblicken, der nach a priori aufgestellten Grundsätzen componirt, der nicht Musik, sondern ein von Musik getragenes Kunstwerk schafft, und dieses nicht als Selbstzweck, sondern als Träger seiner Ideen hinstellt; es wird durch die polemischen Schriften Wagner's oft verleitet, über dessen Musik nachzudenken, noch bevor es sie gehört hat, und wenn es sie hört, mit ihr noch eine Masse von Principien mit in den Kauf zu nehmen, die mit der ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerkes in ebenso losem Zusammenhange

---

*) Τεχνη - Kunst.

stehen als — die moralischen Tendenzen mancher seiner Gegner.

Wir werden uns bei seinen allgemeinen Principien nicht aufhalten. Ob die Poesie nur durch Zertrümmerung der Staaten zur wahren Geltung gelangen kann*), ob die Musik nur dann in ihrer Reinheit wieder hergestellt werden kann, wenn die Juden sich nicht mehr mit ihr beschäftigen (vorläufig sind sie das Hauptpublikum seiner Opern), ob, wie sein letztes Manifest verkündet, er allein die Werke der großen Meister zu dirigiren vermag, werden wir nicht erörtern. Solche apokalyptische Sätze sind für uns von jeher bedeutungslos gewesen, obwohl sie in der jetzigen Zeit bei großen Künstlern oft vorkommen. Der Verfasser besitzt einen Brief des edlen Berlioz, vom Jahre 1854, worin dieser ihm von den Erfolgen seines „Faust" schreibt und mit dem Postscriptum endet: „Évidemment l'absurde est le vrai, car si l'absurde n'était pas le vrai, Dieu serait cruel d'avoir mis dans le coeur de l'homme un si grand amour de l'absurde."

Und Berlioz hat gegen Wagner's Ansichten protestirt!!

Wenn wir nun den oben angeführten Prinzipien keine Bedeutung zuerkennen, so dürfen wir ein anderes nicht ignoriren, welches Wagner für die Musik überhaupt und für das Musikdrama insbesondere aufstellt, das auch von allen Partheien als sein maßgebendes anerkannt wird. Er hat es am vollständigsten in den Worten ausgesprochen**): „Erklären wir dem Musiker daher,

---

*) „Die Poesie kann erst wieder Raum finden, wenn wir wieder ein Schicksal haben. Das kann aber nur dann geschehen, wenn es keine Politik mehr giebt, d. h. wenn die Staaten aufhören."

Wagner's „Kunstwerk der Zukunft."

**) In Oper und Drama.

daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten und welches zu ihrer Verwirklichung nicht als nothwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine ausdruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, daß sie die dichterische Absicht in sich schließt u. s. w."; und dann: „Beschränken sich nun Dichter und Musiker gegenseitig nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie sein können, gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter, so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren." Wagner legt also einerseits dem Musiker die Pflicht auf, bestimmte Absichten in unverkennbarer Weise auszudrücken und benimmt ihm andererseits das Recht, in der Oper seine Selbstständigkeit zu wahren. Die Musik soll in der Dichtkunst untergehen und vereint mit ihr als Musikdrama auferstehen. Betrachten wir dieses Princip im Allgemeinen und dessen Verwirklichung in den „Meistersingern".

Es ist zuvörderst die Frage zu erörtern: Was kann die Musik darstellen, daß es nach der dichterischen Absicht des Componisten, und nicht anders, verstanden werden müsse? Ist sie befähigt, bestimmte, selbstbewußte, durch äußere Eindrücke erzeugte Gefühle auszudrücken?

Alle jene Affecte und Gefühle, die rein beziehender Art sind — d. h., die ohne ein bestimmtes Individuum gegenüber bestimmten Verhältnissen nicht denkbar sind — entziehen sich von vornherein der musikalischen Darstellung. Weder die nach Besitz des geliebten Gegenstandes strebende Liebe, noch den Böses wollenden Haß, weder durch Beleidigung entflammten Zorn, noch

durch Ueberredung oder Selbstnachdenken herbeigeführte versöhnliche Stimmung, weder nach Ruhm und Ehre strebender Ehrgeiz, noch genügsame entsagende Bescheidenheit, weder durch das Glück Anderer erregten Neid, noch die wohlwollende Theilnahme, weder Furcht in der Gefahr, noch Muth in derselben, weder Freude an einem bestimmten Ereignisse, noch Trauer über dasselbe kann die Musik darstellen. Nur der Dichter vermag es und in der Weise, daß wir jeden Affect nach seinem Wesen erkennen müssen. Ihm bietet die Sprache das fertige Wort, er entwickelt die inneren Vorgänge psychologisch, daß wir Ursache und Wirkung **vor uns** sehen. Als Dramatiker ruft er den Darsteller zu Hülfe, der durch Geberde, Miene und Declamation die Affecte wirksamer als jede Beschreibung, zur Anschaulichkeit bringt. Die Musik hat Accorde, Bewegungen, Rhythmen, aber keine bestimmten Begriffe. — Der Maler vermag den Menschen in einer bestimmten Situation darzustellen, sein Werk bringt den Vorgang bleibend vor unsere Augen, daß wir jede Einzelheit vollkommen fassen und den Gegenstand nicht anders sehen können. Die Musik vermag das nicht, weil sie nur in der Zeit, nicht im Raume wirkt, weil die Töne an uns vorüberrauschen und wir die Formen nur mit dem inneren Auge der Phantasie erkennen.

Was vermag nun die Musik darzustellen?

Alle jene Stimmungen des Gemüths, welche in keiner Beziehung stehen zu irgend einem Object, in welchen die Seele sich frei fühlt von einem Begehren irgend eines Aeußerlichen; die feierlichen erhabenen Stimmungen, das Ahnen des Unendlichen, Unermeßlichen (im Chorale), die heiter-ernste Stimmung der Pracht des Gepränges (im Marsche), die idyllischen Stimmungen der inneren Ruhe und Harmonie, die ungetrübte Heiterkeit,

selbst rauschende Lustigkeit, die Freude am Dasein, ebenso die Wehmuth, das Versinken in Trauer, das unendliche süß-schmerzliche Sehnen der Liebe; auch die stürmischsten Affecte, das Toben sich kreuzender, wirrer, leidenschaftlichster Regungen, den dumpfen Seelenschmerz, der sich nur auf sich selbst zurückwirft; hier öffnet sich der Musik ein Feld, auf welches ihr keine andere Kunst folgen kann: wenn ein und dasselbe Motiv in verschiedenartigster Gestaltung peinigend wiederkehrt, immer stärker anschwillt und einherbraust, oder wenn mehrere leidenschaftlich erregte Motive zu gleicher Zeit vereinigt das Ohr treffen, wie manchmal in den Symphonien Beethoven's, dann bemächtigt sich des Zuhörers eine Stimmung, die keine andere Kunst zu erzeugen vermag; ob in solcher Stimmung der Eine sich des Verlustes seines Vermögens erinnert, der Andere der Untreue einer Geliebten, der Dritte eines an sich unbedeutenden Ereignisses, das ist gleichgiltig, die Hauptsache bleibt, das in Jedem nur die Erinnerungen an seine schmerzlichsten Gefühle wach werden. — Die Wirkung der Musik ist von den verschiedensten Philosophen in mannigfaltiger Weise erklärt worden, aber ein Punkt bleibt doch immer der Analyse entzogen. Hegel spricht von der „Kunst des Gemüthes“, welche „sich unmittelbar an das Gemüth wendet“ und versucht zu erklären: „die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjectivität ergriffen und in Bewegung gesetzt wird“, oder „die Musik befängt das Bewußtsein, das keinem Objecte mehr gegenübersteht, und im Verluste seiner Freiheit von dem fortfluthenden Strome selbst fortgerissen wird“; Schopenhauer, Hegel's erbittertster Gegner, behauptet: „Die Musik ist keineswegs Abbild der Ideen, sondern Abbildung des Willens selbst, dessen Objectivation die Ideen sind“ und gelangte gar zu dem absonderlichen Schlusse,

daß die Musik in einer höchst allgemeinen Sprache das innere Wesen, das Ansich der Welt, den Willen ausspreche, in einem einartigen Stoffe, nämlich bloßen Tönen, mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit*), und daß, wenn es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in's Einzelne gehende Erklärung der Musik, als eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde**). Der große Aesthetiker Vischer spricht von dem Wesen der inneren Gefühle in den Worten: „Ich vernehme nur mich selbst wie ich gestimmt bin, ich bin nur bei mir, verkehre nur mit mir — die Dinge klingen in mir an, ich höre das Echo, nicht den Rufer; um diese Natur des Gefühls streng zu fassen, muß man dasselbe rein für sich nehmen, wie es erfahrungsmäßig nur als verschwindendes Moment vorkommt". Und er bezeichnet die Wirkung der Musik: „Jeder Zuhörer glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen". Dagegen bestreitet der gelehrte und geistreiche Dr. Hanslick der Musik die Fähigkeit, Gefühle darzustellen, giebt aber doch zu, daß die Musik „starke Gefühle aus ihrem Schlummer wachsingt" uns in „süße und schmerzliche Stimmungen einlullt", sagt, „ihr Reich ist nicht von dieser Welt", ja sogar daß sie als Gesangsmusik „nie auf-

---

*) Und Schopenhauer stellte Rossini neben Mozart.

**) Schopenhauer lehrt, daß „das Ansich des Lebens, der Wille, das Dasein, ein stetes Leiden, theils jämmerlich, theils schrecklich ist", und daß die wahre Philosophie zur Verneinung dieses Willens führt. Was hat nun die Musik mit diesem „Ansich" zu thun? Den krassen Widerspruch in den obigen Sätzen über Musik hat schon einer der wärmsten Anhänger Schopenhauer's, der verstorbene Dr. Lindner (Redacteur der Voss. Zeitg.) in seinem Aufsatze „Künstlerische Weltanschauung" hervorgehoben.

gehört hat, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes zu theilen und zu verherrlichen". Alle die angeführten Sätze gehen von verschiedenartigsten Standpunkten aus, treffen aber alle in dem einen Punkte zusammen: daß die Tonkunst vom Innersten des Menschen ausgeht und auf das Innerste wirkt, und daß der Vorgang ihrer Wirkung sich nicht so klar analysiren läßt, wie der anderer Künste. Es bleibt noch die Frage zu erörtern: Ist die dramatische Musik (also die der Oper) nicht Ausdruck bestimmter Gefühle, da sie doch zu vorher gedichteten Worten gesetzt wird, also durch diese Worte erst quasi hervorgerufen wurde? Wir haben darauf zu antworten: Bestimmte Gefühle (die wir bereits erklärt haben) vermag die Musik auch in der Oper nicht darzustellen, wohl aber die Stimmungen der vom Dichter vorgeführten Individuen, die Regungen jedes Einzelnen im Allgemeinen, nicht in den unmittelbaren Beziehungen zu den anderen Mithandelnden. Allerdings ist die unmittelbare Wirkung solcher musikalischen Wiedergabe einer Stimmung in der Oper unendlich stärker, weil sie durch den Gesang und die Mimik unterstützt wird; aber die Grundursache der Wirkung wird durch deren Verstärkung nicht geändert! Der wahrhaft dramatische Tondichter wird zu keinem Texte eine Musik componiren, die einen anderen Charakter der Stimmung trägt, als der Text andeutet, er wird nicht jedes beliebige Motiv, wenn es nur klingt, unter die Worte setzen (wie die Italiener seit Rossini), er wird alle die musikalischen Elemente des Rhythmus, der Klangfarben benutzen, um die Charakteristik auf's Höchste zu steigern; aber nur ein unbegreifliches Verkennen der Kunstgesetze kann ihn zu dem Glauben verleiten, daß er jedem einzelnen Worte, jedem Begriffe einen sofort unverkennbaren musikalischen Ausdruck zu geben ver-

mag. Was kann er thun, wenn der Dichter sagt: Ich liebe Dich, oder ich hasse Dich, oder ich schwöre Dir Rache*)! Er wird unternehmen, durch musikalische Mittel die Stimmung im Zuhörer anzuregen, aus welcher jene Worte (als Begriffsformen) hervorgegangen sind. Und je größer sein musikalisches Talent ist, um desto großartiger wird er seine Mittel entfalten und mithin die Stimmung erregen. Vor Allem jedoch muß seine Musik so viel reinen specifisch musikalischen Gehalt besitzen, daß sie auch vom Texte losgelöst, ein selbstständiges charakteristisches Kunstgebilde darstellt, daß sie eine ästhetische, eine den Gesetzen ihrer eigenen Kunst erklärliche Wirkung hervorbringe. Verwerflich ist die reine Klangmusik, die ohne einen individuellen Charakter nichts anregt, als sinnlichen Ohrenkitzel; aber undenkbar ist jene Musik, die an sich nichts böte und nur als Begleiterin des Dichterwerks zu Etwas würde! Was Wagner in seinen Schriften anstrebt, ist einfach Zerstörung des Wesens der Tonkunst; er will ihre unmittelbare selbstständige Wirkung aufheben und sie zur mittelbaren herabzwingen; aber er ist ein viel zu großer Tondichter, er besitzt in seiner Phantasie zu viel große musikalische Gedanken, um nicht mit seinen geschriebenen Principien in Widerspruch zu gerathen; und nirgends tritt dieser Widerspruch stärker hervor, als in den Meistersingern.

Wir sind nun zu dem Punkte gelangt, von dem wir eigentlich ausgehen wollten, zu dieser für uns neuesten Oper Wagner's und deren Bedeutung.

---

*) In dem Duette Telramunds und Ortruds, wo sie Lohengrin Rache schwören, ist den düstersten Worten eine musikalische Phrase unterlegt, die ganz genau im Tannhäuser in einer ganz anderen Situation — wo Tannhäuser reuig klagt — sich wiederfindet. Die melodische Phrase „Mein lieber Schwan" erklingt in den Meistersingern im ersten Gesange Walthers.

Prüfen wir zuerst den Text. Die dichterischen Absichten, das „versöhnende Princip", welche nach der Erklärung der unbedingten Anhänger und der Commentatoren Wagner's die Grundlage der „Meistersinger" bilden, sind uns insofern gleichgiltig, als zwischen ihnen und dem Kunstwerke kein nothwendiger Zusammenhang besteht. Das Buch enthält Bedeutendes und Schönes auch für den Leser, der jenen Accidenzen keine Rücksicht widmet, bietet mannigfaltige treffende Charakteristik der einzelnen Individuen, sowie allgemeinere Verhältnisse und Beziehungen und trifft den Ton der Situation oft meisterhaft. Es ist das Werk eines Dichters. Wenn auch bedenklich erscheint, daß Beckmesser, der von den Meistersingern und selbst vom ehrenhaften und aufgeklärten Pogner anerkannte „Beste", der „Merker" als ein so überaus dummer Kerl und sehr elender Reimer dargestellt wird: wenn die Sprache hier und da einen Zwang erleidet, daß man im ersten Augenblicke kaum seinen Augen trauen möchte*), so wollen wir darüber nicht rechten mit dem Dichter, dem so manches Schöne gelang, und der mit seiner drastischen Komik herzliches Lachen zu erwecken versteht.

*) Eva sagt zu Sachs:

„Was ohne Deine Liebe,
Was wär' ich ohne Dich,
Ob je auch Kind ich bliebe,
Erwecktest Du nicht mich?
Durch Dich gewann ich,
Was man preist,
Durch Dich ersann ich,
Was ein Geist!"

und dann weiter:

„Denn, hatte ich die Wahl,
Nur Dich erwählt' ich mir:
Du warest mein Gemahl,
Den Preis nur reicht' ich Dir! —

So viel über die Dichtung für sich, prüfen wir den Operntext, d. h. die Bestimmung der Worte für den Tonsetzer. Da findet sich Vieles, das solcher Bestimmung ganz widerstrebt: Darlegungen und Reflexionen ohne alle Stimmung, Gefühlsregung oder Situation, Kleinmalerei, die sich gut liest, aber einen Gegensatz bildet zu dem Wesen der Musik, die nur erregen, aber nicht beschreiben kann; endlich auch eine, manchmal für ästhetische Darstellung bedenkliche Komik. Vor Allem die vielbesprochene Prügelscene im zweiten Acte. Wir gehören nicht zu den Puristen, welche der Gedanke an eine Prügelei auf der Scene in moralische Entrüstung versetzt; wir meinen, so lange das Finale in Figaro's Hochzeit, wo der Graf nach dem Stelldichein mit der falschen Susanne eine ganze Gesellschaft aus dem Gartenhause herauszieht, nur mit Entzücken, ohne das mindeste Bedenken angehört und gesehen wird, so lange das Trio in Cimarosa's „Matrimonio segreto", wo die Damen den nicht sehr weiblichen Wunsch „crepate" austauschen, mit herzlichem Lachen und Wohlgefallen vernommen wird, muß man auch nicht zu strenge sein, wenn Wagner Lehrjungen und verschlafene Philister handgreifliche Argumente vorbringen läßt. Aber eine andere Frage als die der Sittlichkeit ist die ästhetische, ob eine Prügelei als Stoff für eine ganze Scene, und insbesondere für musikalische Behandlung gewählt werden darf? Nein! Wohl ist uns bekannt, daß die Komödien der „Classiker" noch

---

Doch nun hat's mich gewählt
Zu nie gekannter Qual:
Und werd' ich heut' vermählt,
So war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Euch selbst, mein Meister, wurde bang."

ganz andere Dinge enthalten; so lange aber die Lysistrate des Aristophanes und die überaus komische Beschreibung von Falstaff's Tode der Bühne fern bleiben — wir behaupten, selbst Wagner würde die Aufführung nicht erlauben —, so lange wird eine bis in's Kleinste entwickelte Prügelei kein Vorwurf für den Tondichter abgeben — des Finale-Fußtrittes nicht zu gedenken, mit dem Hans Sachs David tractirt, während er zu gleicher Zeit den Ritter mit der Hand nach seinem Hause zieht! Was wir hier gegen die Fehler des Textes gesagt, gilt vorzugsweise den beiden ersten Acten; der dritte ist, wenige Ausnahmen abgerechnet, voll von Leben, Bewegung, Regung und solchen Situationen, die sich zur Entfaltuug der Tonkunst in ihrer Vollkraft eignen.

In der Musik der Meistersinger müssen zuvörderst drei wichtige Momente betrachtet und gesondert werden: die Erfindung der Motive, die rein technische Ausarbeitung und Durchführung, ihre Verwebung, Zusammenstellung und Verwendung für die „dichterische Absicht"; hierauf ist die charakteristische Behandlung der zwei durch den Text gebotenen Gegensätze, des Ernsten und des Komischen zu prüfen.

Der prägnant hervortretenden Motive sind in den Meistersingern nur wenige, aber sie überragen an Ursprünglichkeit und Schönheit alle, die Wagner in seinen anderen Opern geschaffen hat. Die beiden Gesänge Walther's, der Meistersinger-Zug (dessen Anklänge durch die ganze Oper spielen), die kleinen liedartigen Phrasen der Lehrjungen, die einzelnen melodischen Sätze in der Soloscene Hans Sachs' und in dessen Duett mit Eva, der ganz prachtvolle choralartige Chor im letzten Acte: „Wach auf", sind von mächtiger Wirkung und werden diese nur auf den Hörer nicht ausüben, der von vornherein ein Gegner der

ganzen Richtung ist, oder den Componisten Wagner vom Menschen und Autor Wagner nicht abstrahiren kann*).

Die technische Durchführung der Motive und deren orchestrale Behandlung und Ausarbeitung ist durchwegs meisterhaft und erhebt sich dort, wo sie wirklich melodisch schön Erfundenes trägt, zu hoher künstlerischen Sphäre; die Scene, wo die Meistersinger sich versammeln, bis zum Aufrufe der Namen, ist ein Musterwerk in jeder Beziehung. Die Stimmführung zeigt fast überall die sichere bildende Hand des wahren Tonkünstlers.

Was nun die Verwebung und Zusammenstellung der einzelnen Motive in dichterischer Absicht betrifft, so ist dies eine von Wagner zuerst consequent angewendete, aber schon von — — Meyerbeer versuchte Methode. Schon dieser hat Hauptmotive anklingen lassen, bevor sie sich ganz entwickelten, besonders aber die schon erschienenen bei jeder Gelegenheit andeutend wiederkehren lassen: im Robert ertönt öfters der Pilgergesang des ersten Actes (von Robert's Abstammung), in den Hugenotten zu oft der (sehr mißbrauchte) Choral; im zweiten Acte des „Propheten" während Johann den Wiedertäufern seinen Traum erzählt, spielt das Orchester die Melodie der Krönung, die erst im vierten vollständig erscheint**), und seine Erinnerungen an die Mutter und an die Geliebte werden durch Anklänge an frühere Motive dargestellt; in der Afrikanerin tritt Selica unter denselben Klängen auf, mit welchen drei Acte später die Wilden in das gescheiterte Schiff dringen. Wir wollen hier nicht etwa Meyerbeer als ein Muster aufstellen***), aber andeuten, daß

*) Die Abstraction ist allerdings ein schweres Stück Arbeit!

**) „Sehet den Propheten."

***) Der Verfasser hat im Jahre 1851, also lange bevor Wagner's „Oper und Drama" bekannt war, in Wien (in der nicht mehr existirenden österr.

uns bei Wagner nicht als großartig neu erscheinen kann, was uns bei Meyerbeer nicht besonders imponirt hat. Wagner gebraucht diese musikalischen Anspielungen, quasi Allegorien, in geistreicher, edler und manchmal wirksamer Weise, wie z. B. im letzten Gesange Hans Sachs', wo das Motiv der Meistersinger und Walther's Minnelied vereint erklingen; aber in den meisten Fällen stellt er Zumuthungen an den Hörer (und auch an den, der seine Oper mit Aufmerksamkeit und gutem Willen studirt), daß über dem Forschen nach der Absicht jeder wahre Kunstgenuß verloren gehen muß. Wenn in der ersten Scene des ersten Actes bei dem „seligen Lächeln“ Eva's, die, in der Kirche sitzend, Walther anschaut, ein Tact der Melodie ertönt, die dieser im dritten singt, wenn in der Scene, wo Beckmesser Hans Sachs, der die freie Sangeskunst vertheidigt, an die bestellten Schuhe erinnert, im Orchester die Phrase auftaucht, bei welcher im zweiten Acte die Schuhe angefertigt werden, und im dritten die Schuster ihren Einzug halten; wenn dann im dritten Acte eine Masse früher gehörter Phrasen zu gleicher Zeit bald wie höhnend, bald wie versöhnend erklingen, so ist, um das Alles zu erkennen und herauszuhören, mehr eine logische Begriffstrennung, mehr die Lösung von Denk-Exempeln, als die Thätigkeit der verbindenden, empfindenden Phantasie nothwendig, ohne welche ein Kunstwerk weder geschaffen noch erfaßt wird. Solche Absichten verstimmen nicht bloß, sie stimmen oft gar nicht, weil die Töne aufhören, Musik zu sein. Der Verfasser ist ein Anhänger

---

Reichszeitung) sich gegen den Propheten erklärt. Die Juden haben ihn nicht anathematisirt, nur ein seitdem verstorbener Dresdener Banquier hat in dem offenen Empfehlungsbriefe, den er ihm für Meyerbeer gab (1852), den Ausspruch niedergeschrieben: „Der junge Mann hat nur einen Fehler, daß er den Propheten nicht zu erkennen und zu würdigen vermag.“

der Zukunftsmusik, schon aus dem Grunde, weil eigentlich jeder große Tonmeister (mit Ausnahme Haydn's und Gluck's) ein Zukunftsmusiker gewesen ist; aber bei der ersten Aufführung, im dritten Acte, im Duett Hans Sachs' und Beckmesser's, wo alle möglichen Motive durcheinanderkreuzten, die Tactart jeden Augenblick ohne die mindeste innere Nothwendigkeit wechselt und im Gebrause der Dissonanzen kein consonnirender Lichtstrahl erscheinen wollte, entfuhr ihm der Nothruf: Herr Gott, wenn das die Musik der Zukunft ist, so danke ich Dir, daß ich nicht mein Enkel bin! Und es bedurfte alle der großen Schönheiten, die dieser Scene folgten, um deren Eindruck in ihm ganz zu verwischen.

Wir kommen nun zu der Frage, wie Wagner die Gegensätze des Ernsten und Komischen behandelt hat. Da die von uns hervorgehobenen und gepriesenen Motive (mit Ausnahme der kleinen von den Lehrlingen gesungenen Phrasen) alle dem ernsteren Genre angehören, so genügt der Hinweis auf dieselben, und wir können dem Komischen ausführlichere Besprechung widmen.

Eigentlich komisch kann die Musik überhaupt nicht sein, aber so heiter, so lustig, so wechselnd launig, daß sie mit Hülfe der Worte den Eindruck des Komischen hervorbringt. Jene Heiterkeit muß in der Kunst wie im Leben vorzugsweise durch Wohlklang dargestellt werden, das Dissonirende kann nur bei sehr maßvoller Anwendung wirken, weil es bei öfterem Hervortreten den leidenschaftlich erregten Stimmungen entspricht. Der Melodienstrom, der aus Figaro's Hochzeit fließt*), die unerreichbare Schönheit und Heiterkeit der komischen Par-

*) Und welche Charakteristik! Wie singt Bartolo: „Und sollt' ich alle Gesetze verdrehen!"

thien im Don Juan, die wahrhaft volksthümliche reizende Lieblichkeit der Gesänge im Freischütz, die Grazie und Feinheit in Cimarosa's Heimlicher Ehe, die Frische und Munterkeit im Barbier von Sevilla, sie sind unumstößliche Beweise, daß in der komischen Musik der Wohllaut vorwalten muß. Was aber Wagner in den komischen Parthien seiner Meistersinger versucht hat, übersteigt nicht blos das Maß des Aesthetischen (darüber sind Controversen möglich), sondern ist auch meistens nicht charakteristisch. Das heftige, nur in grellen Dissonanzen sich bewegende Motiv, nach welchem Beckmesser dem Ritter Walther die Fehler seines Liedes vorhält, paßt viel eher auf einen Rachegesang Ortrud's, als auf die possirliche Wuth jenes eifersüchtigen Stadtschreibers (über sein Duett mit Hans Sachs haben wir schon unsere Meinung ausgesprochen); die in den Märschen der Schuster, Schneider und Bäcker angedeuteten melodischen Phrasen werden von den charakteristisch sein sollenden Arabesken und Dissonanzen des Orchesters ganz verdeckt und bleiben ungehört. Das vielverpönte Ständchen und den Prügelchor finden wir — im Gegensatze zu den meisten Berliner Urtheilen — sehr gut erfunden, den letzteren ganz meisterhaft contrapunktisch ausgeführt; nur wird die Wirkung des ersten durch die endlosen Wiederholungen abgeschwächt, der Chor aber kann nicht zur Geltung gelangen, weil siebzehn verschiedene Stimmen, die zwischen einem äußerst schwierigen contrapunktischen Orchestersatze und zwischen Pausen, abgerissene Phrasen, manchmal in jähestem Harmoniewechsel ausführen sollen, niemals ganz richtig singen und nur wüstes Geschrei vollführen werden. Daß Wagner auch heitere Motive zu erfinden und durchzuführen weiß, hat er in den Lehrjungchören und im Walzer des dritten Aktes, der ein Cabinetstück seiner Art ist, bewiesen.

Fassen wir nun unser Gesammturtheil über die Meistersinger: Ueberall, wo Wagner den Tondichter in sich walten läßt, hat er Unvergängliches geschaffen, wo er seine Principien voranstellt, fast nur Absonderliches zu Tage gefördert; also den Widerspruch zwischen Jenem und Diesen recht anschaulich dargelegt.

Aber — leben wir denn nicht in einer Zeit der Widersprüche, und der sonderbarsten? Diese Zeit hat einen Philosophen, einen sehr bedeutenden Denker erzeugt, der jedes Wesen aus einem vorher bestandenen unveränderlichen Willen entstehen, jede Erkenntniß nur als eine Vorstellung gelten ließ, aber doch keinem anderen Willen, keiner andern Vorstellung, als der seinigen das Recht der Existenz zuerkannte; einen genialen Autor, der hinter Lucullischen Gastmahlen mit sehr lustiger Gesellschaft für das Wohl der arbeitenden Classe agitirte, und der, ein principieller Gegner des Duells, in einem solchen, von ihm angeregten, gefallen ist; einen Componisten, der die Noth als die Retterin der gefährdeten Kunst bezeichnet, aber für seine Person alle Raffinements erschöpft*). Sie hat große Umwälzungen entstehen lassen durch Die, welche als die entschiedensten Gegner dieser Umwälzung galten! Und wird nicht der Verfasser dieser Besprechung selbst von einem Widerspruche beherrscht, wenn er, den Thaten und Schriften Wagner's fernstehend, sich von seiner Musik willig hinreißen läßt? Hatte nicht der treffliche Immermann Recht, wenn er den Widerspruch als „Herrn der Welt und des Liedes“ besang:

*) Sein Verehrer Nohl vertheidigte ihn einmal in der Allg. Zeitg., er sei nicht luxuriöser eingerichtet als die meisten „Industriellen am Rheine“. Die armen Millionäre, die's noch nicht weiter gebracht haben in ihrer Einrichtung!

„Ordnung und Zusammenhang,
Diese Polizeiverwalter,
Hast Du gnädigst abgesetzt,
Wir vergessen, was wir sangen,
In den früheren Romanzen
Und wir fall'n aus dem Charakter
Ohn' uns just den Hals zu brechen". —

— — — — — — — — —

Satirisches.

Ein wahres Mährchen aus 1001 Nacht.

Nehmen wir an, daß die schöne Scheherazade, nachdem sie dem Sultan erzählt hatte, was wir Alle als Kinder in „Tausend und eine Nacht“ mit Entzücken gelesen haben, plötzlich anstatt eines Märchens eine wahre Geschichte vorbrachte, in welcher ein Wagen ohne Pferde über Eisenstangen fährt, oder ein Shawl, schöner als der, welchen der Sultan in seinem Turban trägt, sich fast von selbst webt; in welcher sie darlegt, wie die Worte, welche der mächtige Herrscher in seiner Hauptstadt spricht, im selben Momente durch Drathfäden an den entferntesten Enden seines Reiches bekannt würden, oder wie er, um seinen geliebten Unterthanen sein Conterfei sehen zu lassen, sich nur hinzusetzen und ein paar Secunden stille zu halten braucht, während auch kein anderer Mensch sich rührt und nur die Sonne, die Gottheit so vieler Perser, das Amt übernimmt, die Züge ihres Sohnes (wie ihn die Hofpoeten nennen), auf irgend eine Platte so zu fixiren, daß alsbald Tausende, ja, wenn es auf seinen Befehl von den treuen Unterthanen verlangt wird, Millionen seiner Portraits in kürzester Zeit fertig werden konnten: so ließe sich Hundert gegen Eins wetten, daß dem Sultane die bisher bewahrte Geduld gerissen wäre, daß er gesagt hätte: Deine Geschichten von den drei Einäugigen, von dem

Magnetberge, der alles Eisen aus den Schiffen an sich zieht, von der Prinzessin, die verbrennen muß, weil sie als weißes Huhn das letzte Körnchen nicht aufpicken konnte u. s. w., die habe ich mir gefallen lassen, denn wenn sie auch schon stark gewürzt sind, so konnte ich mir doch einen Sinn daraus entnehmen — es giebt genug Leute, die mit zwei Augen zu viel gesehen haben und denen das eine Auge geschlossen wurde, damit sie nur Das sehen, was man ihnen zeigt, und die, wenn sie Manches Gepriesene mit dem besten Willen nicht als preisenswerth ansehen, sich damit trösten, daß sie eben nur ein Auge haben; der Magnetberg, der alles Eisen aus den Schiffen zieht, ist noch nichts gegen die Staatskasse mancher meiner verwandten Sultane; die zieht alles Gold an sich, ohne daß ein Schiff in ihre Nähe zu kommen braucht; und eine Prinzessin, die ein Körnchen gesucht und nicht gefunden und sich darüber verbrannt hat, wäre auch noch denkbar; aber Deine Geschichten von dem Wagen ohne Pferde, von dem Shawle, der sich selbst webt, von meinen Worten, die überall zu gleicher Zeit erfahren werden, und nun gar von meinem Portraite, das die Sonne zeichnen soll! die sind zu stark! fort mit Dir!

Wenn nun dieser Sultan zufällig, anstatt vor so viel tausend Jahren im Morgenlande, vor 50 Jahren in Deutschland gelebt, wenn er von einer musikalischen Hofdame anstatt 1001 Nächten eine Serie von Märchen à la Hoffmann oder nur à la Elise Polko verlangt hätte — und wenn ihm die Hofdame, anstatt dessen, was die Phantasie Anderen und ihr eingab, die Wahrheit der Zukunft erzählte, wie z. B. ein sehr großer Künstler, nachdem er bis zu seinem 40. Jahre nur der größte ausübende Musiker gewesen, nun mit einem Male Componist geworden sei und von seinen Anhängern als der größte lebende

gepriesen werde; wie er, nachdem er bis zu seinem 55. Jahre an der Spitze des Fortschritts und der Aufklärung gestanden hatte und Alles that, was selbst Leute nicht thun, die nicht Priester werden wollen, nun selbst plötzlich Priester geworden sei und seit jener Wandlung — — — nicht etwa die Zurückgezogenheit des von der Welt und ihrem Treiben sich abwendenden Büßers, sondern erst recht die Wanderlust eines Virtuosen zeige; wenn sie ihm ferner erzählte, wie die meisten großen Künstler erst recht viel Geld verdienen, wenn sie nicht mehr die Hälfte dessen leisten, was sie leisteten, als sie noch nicht die Hälfte ihrer nunmehrigen Einnahmen erzielten; wenn sie ihm erzählte, daß im Gesange nicht die schönste Stimme und der schönste Vortrag bezahlt würde, sondern nur die höchsten Noten und die stärksten Lungen; und daß die zwei größten, das heißt bestbezahlten Sängerinnen zufällig Schwestern sein würden, von denen die Eine drei oder vier kleine dramatische Parthieen, die Andere aber gar keine Parthieen, sondern nur Rouladen sänge, die man bisher nur von Flötenspieluhren und von abgerichteten Gimpeln und Canarienvögeln hörte — wenn sie ferner darlegte, wie in einer gewissen Gegend, wo am meisten von Keuschheit in der Musik, von Gefühlen, von Erhabenheit der Gesinnungen, von der Mission der Kunst gesprochen und geschrieben wird, die größten Erfolge einst von der Sängerin errungen würden, die nicht blos allen künstlerischen Gesetzen ein Schnippchen schlug, sondern auch den Regeln des Anstandes gegenüber dem Publikum Hohn sprach; daß für diese Sängerin selbst ein Königlicher General-Intendant als Schriftsteller in die Schranken treten und dafür den Dank ernten würde, daß sie den Contract mit der von ihm geleiteten Bühne bricht; wenn die Scheherazade weiter verkündigte, wie der größte Componist, der in seinen

Schriften am tollsten gegen den Adel und gegen die Juden schimpfen würde, seine treusten Anhänger unter dem Adel und den Juden finden solle, wie auch, je mehr von der Kunst geredet nur desto mehr das Geschäft betrieben würde — — — hätte da der deutsche Sultan nicht mit voller, sittlich-deutscher Entrüstung gesprochen: Meine liebe Scheherazade des 19. Jahrhunderts, gehen Sie mit Ihren Märchen hin, wo Sie wollen, nur weg von meinem Hofe!? Sie wagen es, mir solche Dinge vorzuerzählen? — Sind wir Barbaren oder Deutsche, kunstbegeisterte, keusche Deutsche, die Nation der Philosophen, der Aesthetik, der höheren Speculation!?

Und dennoch! — — — —

Till Eulenspiegel und die Tonmalerei.

Wenn ich die Erklärungen des Inhaltes mancher Compositionen lese, wie z. B. die Violinen „laut weinend in die Höhe steigen", und die Bläser „tröstend antworten"; oder wenn anstatt einer künstlerischen Zergliederung des Werkes eine philosophische Abhandlung geboten wird, nach welcher der Werth der Composition gar nicht in ihr selbst sondern in der allgemeinen idealen Weltanschauung der Componisten zu suchen wäre; dann erinnere ich mich immer an einen der drolligsten Streiche des altdeutschen Satiricus, des Till Eulenspiegel. Der stellte sich eines Tages einem reichen Kunstliebhaber als Historienmaler vor, und erbot sich, den Uebergang der Juden über das rothe Meer und den Untergang der Aegypter für ihn zu malen. Der Mäcen, von dem großartigen Gedanken des Künstlers entzückt, wies ihm sofort den schönsten Saal seines Schlosses zur Ausführung des Werkes an und zahlte die Hälfte des Honorars im voraus.

Till Eulenspiegel schloß sich ein, und öffnete die Thüre nur, um die Pasteten, Braten und Wein, welche der Diener brachte, in Empfang zu nehmen, worauf er sofort wieder schloß. Als endlich der Besteller die Sehnsucht, das „große Werk in seinen Anfängen" zu bewundern, nicht länger bekämpfen konnte,

und eines Tages mit dem Diener zugleich in den Saal trat, fand er die ganze Wand roth angestrichen. „Um Gotteswillen," fragt er, „was ist denn das?" „Das ist der Uebergang der Juden über's Rothe Meer," antwortete Till Eulenspiegel mit Würde. „Ja, wo sind denn aber die Juden?" „Schon hinüber." — „Und die Aegypter?" „Alle ersoffen." — Nun, wer aus einer roth angestrichenen Wand hinübergegangene Juden und ersoffene Aegypter zu erkennen vermag, der wird gewiß auch aus manchen Compositionen heraushören, was der Componist als den Inhalt bezeichnet — welchen die Ausleger hinterdrein als ganz unverkennbar schildern — und umgekehrt, wer den Inhalt dieser Compositionen so genau erkennt, der muß auch jene rothe Wand als das Historiengemälde gelten lassen, wie es Till Eulenspiegel bezeichnet hat.

Dampf-Musik und Musik-Dampf.

Ich habe schon öfters nachgedacht ob der Dampf, der ja ein Hauptbewegungs-Element unserer Zeit ist, nicht auch in der Musik-Machen-Fabrikation Anwendung finden könnte. Und warum nicht? Ist nicht der moralische Dampf ein Hauptmotor des öffentlichen Musiklebens? Haben nicht viele Berühmtheiten ihren großen Ruf durch die Mittel erlangt, die mit ihren künstlerischen Leistungen in sehr losem oder gar keinem Zusammenhange stehen? Ist es nicht soweit gekommen, daß „gute Freunde“ einem Künstler als großen Fehler anrechnen, wenn er nicht versteht seine Leistungen in ein günstiges Licht zu stellen, daß sie ihm Diejenigen als Muster zeigen, die alle Wege und Schliche und alle Hintertreppen genau kennen, welche zur Gunst der Kritik und sonstiger einflußreichen Persönlichkeiten führen? Gibt es nicht viele Gesangs- oder Instrumental-Virtuosen, die, wenn sie vor sich selbst Beichte halten wollten, eingestehen müßten, daß sie dem eigenen künstlerischen Verdienste, den Leistungen, nur einen kleinen Theil ihres Rufes verdanken, daß vielmehr ein guter Theil desselben auf Rechnung ihrer Geschicklichkeit im Geschäfte oder der Gunst guter Freunde, die für sie gewirkt haben, oder auch gewisser Parthei-Constellationen zu stellen ist? Muß sich's nicht Mancher gefallen lassen, daß trotz aller Berühmtheit,

trotz aller Bemühungen von seiner Seite irgend eine Mittelmäßigkeit plötzlich eben so hoch gestellt wird wie er? In Kaulbachs genialer Zeichnung: Die Erzeugung des Dampfes, bildet der in der Luft dahin schwebende Rauch die verschiedenartigsten Gestalten; so ist's auch im öffentlichen Musikleben, erst der sich verdichtende Dampf, der im Momente der Erzeugung ganz durchsichtig und farblos ist, bildet die Gestalten, die manches verblüffte Publikum für wirkliche Wesen ansieht.

Warum könnte man nicht den wirklichen Dampf in Verwendung bringen zur Ausführung der Musik? In Immermann's „Tulifäntchen" hat ein englischer Ingenieur sich einen männlichen und einen weiblichen Diener-Automaten angefertigt, die er täglich mit Dampf füllt, und die ihn so vortrefflich bedienen, als wenn sie einen städtischen Preis für langjährig bewährte Treue verdienen wollten, — warum sollte man nicht solche Clavierspieler, Geiger und Sänger erfinden können? Ich für meinen Theil muß gestehen, wenn Herr X. oder Herr Y. bei Ausführung dieses oder jenes Bravourstückes eine Kraft und Ausdauer von zehn Pferden entwickelt, überkommt mich jedesmal der Gedanke, wäre es nicht besser, wenn ein Dampf-Clavierspieler da oben säße? Erstens könnte dieser ausführen, was kein Lebender je ausführen wird — z. B. chromatisch-gebundene Decimenläufe oder Accorde mit zehn Tönen in jeder Hand — für ihn könnten also Stücke geschrieben werden, die bis jetzt in der Phantasie manches großen verkannten Genies als unerreichbare Ideale existiren; ebenso geht es mir, wenn ich die Variationen von Paganini „nel cor etc." höre, auf denen von 20 berühmten Geigern 19 reiten; wenn ich das Getöse des Publikums bei den Rouladen mancher Sängerin oder bei den hohen Brusttönen mancher Tenoristen, dieser phonetischen

Gymnastiker höre, so denke ich wieder: sänge eine durch Dampf in Bewegung gesetzte Gesangsröhre, die man in eine schön gestaltete Puppe steckte, nicht noch viel-stärker, sicherer und reiner, und kostete gar kein Spielhonorar, höchstens das Bischen Heizungsmaterial?

Ich gehe aber noch weiter — ich behaupte, daß der Dampf auch noch als componirende Kraft benutzt werden wird — man wird irgend ein Instrument erfinden, das durch den Dampf in Bewegung gesetzt, Harmonien erklingen läßt, die gewiß eben so erträglich sein werden, als manche, die wir jetzt zu hören bekommen.

Ja wahrhaftig! erst wenn der Dampf ex officio als bewegende Kraft in's Musikleben, wenn die Wirklichkeit an die Stelle der Metapher tritt, wird es zum wahren Fortschritt in der Kunst kommen: erst wenn gewisse Virtuosen mit allem Aufwande von Kraft doch nicht das leisten können, was ein einfacher Dampf-Clavier- oder Geigenspieler leistet, werden die Künstler erkannt werden, die das bieten, was der Dampf eben nicht erzeugen kann; vielleicht wird dann auch noch eine Dampfkritik entstehen, welche zehn Concerte in einem Athem bespricht; dadurch wird der gewissenhaft sein wollende Mensch-Kritiker sich in den Stand gesetzt sehen, den Leistungen, die ihn anregen, die Aufmerksamkeit zuzuwenden, die von ihm jetzt gar nicht mehr verlangt werden kann; erst wenn der wirkliche Dampf in seine Rechte tritt, dann wird der ästhetische bald verfliegen.

Biographische Studien.

Anton Rubinstein.

(Aus dem „Salon".)

Die Aufgabe, dem genialen Künstler eine Studie zu widmen, ist eine sehr angenehme, aber keine leichte. Seine glänzenden Leistungen auf den Gebieten der schaffenden und der reproducirenden Tonkunst wecken die freundlichsten Erinnerungen und Betrachtungen; unser Zweck ist aber nicht, nur jene zu schildern, diese in gefälliger Form darzulegen. Wir haben vielmehr ein aus genauer Prüfung hervorgehendes Urtheil zu fällen und zu erklären, das die hohen Gaben des Künstlers anerkennt, aber die Schwächen nicht ignorirt; wir haben bei der Betrachtung seiner künstlerischen Individualität Manches zu trennen, was vielleicht äußerlich eng verknüpft erscheint, dagegen Manches als vereint und zusammengehörend zu bezeichnen, was der flüchtige Blick weit aus einander liegend sieht.

Solche Prüfung, solche Beurtheilung ist sehr oft selbst dem gebildetsten Laien oder Dilettanten unwillkommen, wenn sie seinen Enthusiasmus für einen vom Glanze der Erfolge umstrahlten Künstler stört.

Das Publikum des Concertsaals will gern dominirt sein, will weder sich sagen lassen, noch eingestehen, daß in der Kunst wie im Leben nicht immer das Beste, sondern das Große herrscht; es nimmt gern Fehler mit in den Kauf, wenn sie glänzen, eigen=

thümlich erscheinen und einer ungewöhnlichen Natur zu entspringen scheinen, es bewundert gern die

„faults which attract because they are not tame" *)

und läßt — wie bei Rubinstein — manches Gute unbeachtet, das sich ihm nicht aufdrängt, daß es erst suchen müßte; argwöhnisch blickt es auf jeden ruhigern Beurtheiler wie auf Einen, der ihm seine besten Gefühle hinwegdemonstriren wollte!

Da wir diese Ansichten und Stimmungen des Publikums genau kennen, andererseits uns bewußt sind, die Leistungen Rubinstein's seit Jahren mit Wärme, ja oft mit Enthusiasmus begrüßt zu haben, so gehen wir mit desto freierm Muthe an unsere Studie.

Der Leser wird entschuldigen, wenn wir den Kern unserer Arbeit nur mit einer dünnen Schale biographischer Notizen umgeben, denn der Hauptzweck dieses Artikels ist genaue Prüfung der künstlerischen Leistungen und Individualität; aus dieser Prüfung soll dann das Urtheil über die Persönlichkeit hervorgehen. Um den entgegengesetzten Weg einzuschlagen: um des Künstlers Entwicklungsgang, von seinen ersten Schritten in die glänzende Laufbahn, darzustellen, um dabei genau zu ermessen, was dem Musiker, was dem Menschen angehört, um innere Nothwendigkeit von äußeren Einflüssen scharf und anschaulich zu trennen, und dann erst die Leistungen zu erklären, aus dem voraus Gegebenen gleichsam herzuleiten: bedarf es genauester Kenntniß vieler einzelner Thatsachen, besonders mancher Uebergangsmomente, die — bei einem Lebenden, noch in Vollkraft Wirkenden — sich der Erforschung, vielleicht auch der Veröffentlichung entziehen. Und wie viele Mittheilungen verschiedenster Art müßten nicht

*) Byron's Don Juan.

vernommen, verglichen und gesichtet werden, bevor der Forschende den einigermaaßen richtigen Standpunkt für Beurtheilung gewänne und Das, was er für wahr erkannt, dem Leser als festgestellt überliefern könnte. Darum glauben wir uns auf die nothwendigsten Data beschränken zu müssen. Rubinstein ist am 18. November (russischen Styls, also am 30. des unsern) 1828 in Wechwotinetz, einem Städtchen an der russisch-moldauischen (nunmehr „rumänischen") Grenze, geboren, hat in Moskau den ersten Clavierunterricht eines Herrn Willoing genossen (der Name läßt auf belgische Abkunft schließen), wurde bereits im Alter von zehn Jahren von seinem Vater als musikalisches Wunderkind nach Frankreich, später nach England, Schottland, Schweden, Norwegen und Deutschland, endlich auch 1844 zu seiner Ausbildung nach Berlin geführt, wo er unter Dehn Composition studirte. Zwei Jahre später, als sein Vater starb, übersiedelte der junge Künstler nach Wien, gab Clavierunterricht, unternahm auch Concertreisen in die Provinzen und ging zuletzt 1847 nach Petersburg. Hier fand er in der Großfürstin Helene und in einigen russischen hochgestellten Musikfreunden warme und thätige Gönner, bei Hofe und im Publikum die günstigste Aufnahme und als Kammervirtuos der Großfürstin und kaiserlicher Kapellmeister die unabhängige Stellung, in welcher er sich mit vollem Eifer der Composition zuwenden konnte. Von seinen Freunden und Gönnern angeregt und unterstützt, trat er im Jahre 1854 eine Kunstreise an, zuerst nach Deutschland. Von Leipzig, wo er im Gewandhausconcert zu gleicher Zeit seine Ocean-Symphonie vorführte und als Pianist auftrat, erscholl sein Ruf nach allen Seiten hin; die dortigen Verleger beeilten sich, seine Compositionen zu erwerben; er trat plötzlich mit einer Masse größerer und kleinerer Werke in die Oeffentlichkeit, die fast alle von be-

deutender Begabung zeugten, also in gleichem Maaße durch ihre Zahl und ihren Inhalt imponirten; das Publikum war erstaunt, die Musiker fühlten sich zur Hochachtung bewogen für den Künstler, der, fünfundzwanzig Jahre alt, solch' hervorragende Leistungen bot. Ueberall fand er die wärmste Aufnahme, in Paris, wo er 1857 auftrat, erregte er Enthusiasmus. Er unternahm noch einige Ausflüge und kehrte ruhmbekränzt nach Petersburg zurück. Dort empfingen ihn hohe Ehren und Auszeichnungen. Die adelige Musikgesellschaft übergab ihm die Oberleitung der Concerte und zu gleicher Zeit wurde er mit der Gründung und Führung eines Conservatoriums betraut, dem die bedeutendsten Mittel zu Gebote standen, und an welchem die besten Lehrer angestellt wurden.

Fast zehn Jahre blieb Rubinstein in dieser Stellung, nach allen Seiten hin thätig und wirksam, von allen Seiten hochgeehrt, aber zu weit entfernt von der sich immer erneuenden Strömung des eigentlichen Musiklebens, zu sehr auf einen einzigen Mittelpunkt seiner Thätigkeit angewiesen, zu sehr in Anspruch genommen von angenehmsten Verpflichtungen gegen die Gesellschaft, die ihn als einen der Ihrigen betrachtete, um wahrhaft künstlerische Anregung gewinnen, Sammlung erzwingen, die Kraft des Schaffens stärken und concentriren zu können. Er kam zwar fast jedes Jahr nach Deutschland, um den Schauplatz seiner ersten Triumphzüge und seine zahlreichen Verehrer und Verehrerinnen zu besuchen, aber jeder Winter rief ihn zurück in die goldenen Fesseln an der Newa. So entschloß er sich denn, seine gleich glänzende, wie angenehme Stellung aufzugeben und wieder nach dem Künstlerwanderstabe zu greifen, mitten in's Getriebe des öffentlichen Musiklebens hinein zu treten. Seiner eigenen Erklärung zufolge wollte er als Concertgeber so viel

erwerben, daß er in unabhängiger Muße und mit voller Sammlung die Composition einiger größerer Werke, besonders einer großen Oper für Paris, ausführen, und zugleich die Virtuosenlaufbahn ganz aufgeben könne. Seit zwei Jahren verfolgt er diesen Zweck mit dem glänzendsten Erfolge; jedes Concert ist ein neuer Triumph, und bald dürfte der Moment gekommen sein, wo er das Piano im glänzenden Concertsaal mit dem Schreibtisch des stillen Arbeitszimmers zu vertauschen gedenkt. Ob der jähe Uebergang ein heilbringender sein wird? Ob er die Zeitigung der Früchte befördern wird, denen des Künstlers Phantasie entgegensieht? Die Lösung gehört der Zukunft — wir haben Gegenwärtiges zu prüfen und zu beurtheilen.

Rubinstein ist einer der genialsten und fruchtbarsten Componisten und einer der größten Pianisten unserer Zeit. In beiden Eigenschaften hat er die verschiedenartigsten Urtheile erfahren; seine Compositionen wurden selten vorurtheilsfrei gewürdigt, oft hart angegriffen oder mit Gleichgültigkeit behandelt; dagegen fand sein Clavierspiel überschwängliche Bewunderung selbst in manchen Fällen, wo er auch den milden Gesetzen der Aesthetik nicht gehorchte. Und, sonderbar! jene Unter=, diese Ueberschätzung sind aus ein und demselben Motiv herzuleiten; und was dem Componisten geschadet hat, erwies sich dem Pianisten nützlich, was auf Jenen Schatten warf, ließ Diesen im interessantesten Lichte erscheinen. Die ungezügelte, mächtige Phantasie, das Ueberströmen ungedämmter Gefühlswogen, das den Componisten und den Pianisten in gleichem Maße kennzeichnet, hat die Erfolge des Erstern geschmälert und des Andern erhöht. Wir wollen dies genauer darlegen.

Die Musik bietet die bei erster Betrachtung fast unerklärliche, bei genauer Prüfung durch feststehende ästhetische Gesetze zu be=

gründende Erscheinung, daß sie in ihrem Entstehen die am wenigst begrenzte, in ihrer Kundgebung die fast schärffst begrenzte aller Künste ist, denn sie entsteht zuerst nur in der musikalischen Phantasie, schöpft nur aus dieser und aus keinem Gegenstand außer dieser. Die Erscheinungen, über welche der Dichter denkt, die Verhältnisse des Lebens, die er darstellt, sie sind da, bevor er die Feder ergreift; die bildenden Künste sind an die Naturformen gebunden, die Baukunst erzeugt ihre Werke nach voraus bestimmtem Plane für bestimmte Zwecke*) und für das Auge, dem sie übersichtliche Formen bieten muß. Aber die Musik giebt vor allem Andern den musikalischen Gedanken. Die Melodie einer Beethoven'schen Symphonie, einer Mozart'schen Arie, eines Schubert'schen Liedes hat, bevor sie aufbezeichnet war, nirgends bestanden, als unbewußt in der Seele des Componisten, seine musikalische Phantasie hat sie aus ihm hervorgezaubert. Und die Formen, welche die Musik giebt, sind auch nur in ihr, nirgends anderswo enthalten, nicht lösbar vom Inhalt, wie in der Dichtkunst der Gedanke vom Vers, nicht von der Natur unveränderlich gegeben wie in den bildenden Künsten, nicht dem Auge faßlich und im Raum existirend, wie in der Baukunst, sondern mit der Zeit an uns vorüberziehend: die musikalischen Formen entwickeln sich erst vor uns, während wir das Tonwerk hören oder ausführen. Und in diesem zeitlichen Wesen der Erscheinung, in dieser Haupteigenschaft, in dieser zeitlichen Wesenheit ihrer Erscheinung, wodurch sich die Musik von der Baukunst unterscheidet, liegt der Schwerpunkt ihrer Beschränkung;

*) Die Richtung dieses Zweckes ist dabei vollkommen gleichgiltig. Das Wohnhaus oder die Kaserne müssen gerade so nach einem genau entworfenen Plane gebaut werden, wie die gothische Kirche oder der Palast mit griechischen Säulen.

denn die Formen, die aus der Phantasie entspringen und dem Ohr zugetragen werden, um vor dem innern Auge zu entstehen, sind unendlich schwerer zu fassen, als die (wie die architektonischen) fertig vor uns treten, und der künstlerische Geist des Schaffenden muß sie in der Weise bilden, daß sie vor dem Verstande des Beschauenden als ein Ganzes erscheinen. — Das ästhetische Gesetz, nach welchem die einzelnen Theile jedes Kunstwerkes im gliedlichen Verhältniß zum Ganzen, im organischen Zusammenhang stehen müssen, ist für das Tonkunstwerk eben so unwandelbar maßgebend, wie für jedes andere. Um den Hauptgedanken müssen sich die andern gruppiren, ja eigentlich folgerichtig aus ihnen sich entwickeln, die Contraste dürfen nur als Unterlage der Hauptgedanken dienen, damit diese noch anschaulicher hervortreten, dürfen nur als integrirender Theil des Ganzen erscheinen; ohne solch' symmetrisches und harmonisches Ineinandergreifen der Einzeltheile ist kein wahres Kunstwerk denkbar. Dieses folgerichtige Entwickeln der Ideen, das Gruppiren der Gedanken, das symmetrische Verhältniß ist in dem Tonkunstwerk nur durch die thematische Entwickelung und Durchführung der Hauptgedanken zu bezwecken. Je schöner diese sind, je melodischer sie erklingen, je bestimmter ihr Rhythmus sich in das Gehör prägt, je eigenthümlicher sie sich zeigen, ohne deswegen an Faßlichkeit zu verlieren, oder nur seltsam zu erscheinen: um desto mächtiger wird ihre organische Entwickelung, ihre thematische Durchführung wirken; dagegen wird, wo diese fehlt, der Eindruck trotz bedeutender Einzelheiten immer ein rhapsodischer bleiben; mögen die Gedanken noch so schön sein, sie werden unentwickelt und ohne thematische Durcharbeitung nur die Stimmung immer wechselnder oder zu gleichartiger Gefühle erzeugen, keinesfalls die nachhaltige, für die ästhetische Beurtheilung eines

Kunstwerkes nothwendige. Wir können das Gesagte nicht besser erklären, als mit dem Hinweis auf zwei deutsche Meister. Schubert, dem unter allen Tondichtern die reichste Phantasie verliehen war, vermochte nicht seine Symphonien und Sonaten zu der himmlischen Region seiner Lieder zu erheben, weil er bei einer Ueberfülle von Gedanken nicht die gestaltende Kraft des thematischen Entwickelns besaß, weil er die in ununterbrochener Reihe auftauchenden, wunderbaren Gebilde seiner Phantasie nicht in einem einheitlichen, klaren Bilde zusammenfaßte, weil er im nie ermattenden Schaffensdrange, kaum Zeit gewinnend, den Eingebungen des Moments zu folgen, der künstlerischen Entwickelung und Vollendung der Form nicht ganz mächtig werden konnte. Seine Instrumentalwerke sind Nebelbilder aus einer himmlischen laterna magica, jede seiner Symphonien ist ein Chaos von Schönheiten. Auch Schumann konnte nicht Herr werden über die anstürmende Gedankenflucht, die ihm — entgegengesetzt seinem göttlichen Vorgänger — nicht heitere und klare Tongebilde zuführte, sondern gar oft nur düstere und verworrene Schattenrisse; in allen seinen Werken ist edles, tiefes, poetisches Gefühl der Grundton, aber es ist oft schwer erkennbar in der unklaren, wenn auch geistreichen Form, die den Hörer in beängstigte, reinen Kunstgenuß behindernde Stimmung versetzt. Daher ist es auch erklärlich, daß Mendelssohn's Instrumentalwerke, in denen mit seltenen Ausnahmen das Formelle, die Kunst der äußern Darstellung weit über der Erfindung, über den musikalischen Grundideen steht*), einen viel größern, unmittelbaren Eindruck erzeugen, als die Schumann's, in denen jenes tiefe,

*) Wir sprechen hier nur von den Instrumentalwerken, Symphonien, Quartetten und Claviercompositionen. In seinen Oratorien, Psalmen und Liedern hat Mendelssohn Unvergängliches geschaffen.

überschwängliche Gefühl oft mit verzweifelter Anstrengung nach klarem, selbstbewußtem Ausdruck, nach künstlerischer Gestaltung ringt.

Wenn nun ein göttliches Genie wie Schubert, vom übermächtigen Drange der Phantasie vorwärts getrieben, nicht immer den Punkt höchster künstlerischer Vollendung erreicht — wenn ein herrlicher Geist, wie Schumann, im Zwiespalt des vorschwebenden Ideals und der Kraft des Gestaltens oft Ungleichartiges schuf — ist es da nicht leicht erklärlich, wenn dem genialen Epigonen in seinem innern wie äußern Wirken, im Schaffen und bei seiner Berufung an das öffentliche Urtheil immense, ja fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegentreten? Bei ihm wirkt der Widerspruch, der manchmal auf den Werken jener großen Meister lastet, noch unversöhnlicher, weil er von einer der glänzendsten Eigenschaften des Künstlers, von der immensen Virtuosität, zugleich verdeckt und befördert wird. Ihr Einfluß ist bei seinem Schaffen mitthätig und verwirrt das Urtheil des Publikums, wie die mächtige Phantasie des Tondichters.

Rubinstein hört zu oft die Selbstdarstellung, vernimmt das Klingen mancher Stelle nicht, wie sie musikalisch, im Zusammenhang mit dem Werke, sondern wie sie unter seinen Fingern erklingt; und so entstand, selbst in seinen bedeutenden Werken, Manches, was nur Musik für den Klavierspieler genannt werden kann. Und auch in seinen Orchestersätzen vermag der Componist sich nicht immer von diesem Einflusse zu befreien; manche höchst geistreiche und melodiöse Wendungen in seinen Symphonien klingen auf dem Clavier besser, wie in der Instrumentalausführung *).

---

*) Diese Eigenheit ist auch manchmal bei Schumann'schen Werken bemerkbar.

Dies ist der Einfluß der Virtuosität auf sein Schaffen; betrachten wir den auf das öffentliche Urtheil. Wenn Rubinstein seine Werke vorträgt, so werden die Schwächen von der überwältigenden Ausübung verdeckt, und bleiben bei dem Interesse, das die ganze Persönlichkeit erweckt, vom Publikum unbeachtet; nur das scharfe Auge des Kenners vermag sie zu bemerken, und dieser richtet dann manchmal schärfer, weil ihm das vom Publikum beliebte Vermischen so scharf zu trennender Momente als Gefahr für die Kunst erscheint. Andererseits mag auch der Fall eintreten, wo das Publikum einem Werke, dessen Schönheiten ihm weniger faßlich sind, die verdiente Aufmerksamkeit nicht widmet, und sich mit Vorliebe zu den rein virtuosen Leistungen wendet. Selbst bei Aufführung von Orchesterwerken — wo er also nicht persönlich wirkt — macht sich der Einfluß seiner Virtuosenerfolge auf das Urtheil geltend. Sehr viele Leute wissen einmal entschieden mehr von dem großen Clavierspieler, der sie so oft begeistert hat, als vom Tondichter, und lassen diesen eigentlich nur als eine höchst achtenswerthe Beigabe gelten; und andererseits bleiben nur wenige Kenner und Kritiker den Orchesterwerken Rubinstein's gegenüber so ganz unbefangen, daß sie nicht strengere Anforderungen an den Componisten stellten, weil sie dem Pianisten bereits so viel zugestanden haben, von jenen musikalischen Zionswächtern nicht zu reden, die gegen jeden Neuerer eifern, der, seine eigene Bahn suchend, ihnen Aufgeben ihres Urtheilens nach der Schablone und gründliches Prüfen und unbequemes Nachdenken zumuthet!

Wir haben nun bisher die Belege geliefert für unsere Behauptungen: daß die mächtige Phantasie Rubinstein's, das Ueberströmen ungedämmter Gefühle seine schaffende Kunst beeinträchtigte, seiner ausübenden die größten Erfolge sicherte; und daß,

um ein Urtheil über ihn zu fällen, Manches als getrennt dargestellt werden müsse, was äußerlich vereint erschien, und umgekehrt. Wir werden nunmehr den künstlerischen Einzelleistungen und dann der ganzen Individualität einige Betrachtungen widmen. Beginnen wir mit den Compositionen. Rubinstein hat mehrere kleine russische und zwei große deutsche Opern, „Die Kinder der Haide“ und „Feramors“, componirt; ferner zwei große Oratorien, „Das verlorene Paradies“ und den „Thurm zu Babel“, Chöre, Duetten und Lieder, Symphonien, Ouverturen, Concerte für das Piano und für die Geige, Quartette, Trios, Duos, Sonaten, Fugen und Präludien, Etuden, Salonstücke aller Art. Er hat eine riesenhafte und um so bewunderungswürdigere Thätigkeit entfaltet, als er zu gleicher Zeit als Concertdirigent, als Vorstand des Conservatoriums und als Virtuos wirkte, und in stetem persönlichen Verkehr mit allen gesellschaftlichen Kreisen geblieben ist.

Die Oratorien enthalten viele sehr interessante, mitunter sehr schöne und großartige Momente, seine Opern zeugen von hoher, lyrischer Begabung, manche Lieder sind von orientalischer Gluth durchhaucht, tief leidenschaftlich und von zündender Wirkung. In seinen Trios und Sonaten finden sich Sätze von hohem poetischen Aufschwung, manche Präludien sind überraschend originell in Erfindung und Rhythmik, und einige seiner kleineren Compositionen für den Salon können als Cabinetsstücke bezeichnet werden. Wenn keines seiner größeren Werke einen ganz entschiedenen nachhaltigen Erfolg und die verdiente Verbreitung gefunden hat, so ist es, weil sie trotz herrlicher Einzelheiten kein formell und geistig gleichmäßig entwickeltes und ausgebildetes Ganze bieten, und weil keine einen Totaleindruck hervorgebracht hat; weniger Begabte als er haben mit ihren Compositionen

diesen Eindruck zu erzielen verstanden, weil sie mit größerer Ruhe und künstlerischer Reflexion arbeiten, weil sie mit ihrem geistigen Capital besser haushalten und es nicht verschwenderisch zertheilen. Unser genialer Künstler hat entschieden noch keine Selbstkritik geübt. Unter dieser verstehen wir nicht etwa die Entscheidung über den Werth seiner Schöpfung — eine solche richtig zu fällen, kann von dem Schaffenden nicht verlangt werden — sondern die Prüfung und Beurtheilung des rein formellen, des organischen Zusammenhangs der einzelnen Theile seines Werkes, der Verbindung der Hauptgedanken durch die thematische Entwickelung.

Eine solche Selbstkritik zu üben, ist dem Tondichter einerseits leichter, als jedem andern Künstler, weil er über das Formelle, über den Zusammenhang einer thematischen Durchführung der Hauptgedanken nicht einen Augenblick in Zweifel sein kann, andererseits aber auch schwerer, weil sie ihn zwingt, seinen Gefühlen Gewalt anzuthun, und um der künstlerischen Abrundung willen manche Gedanken auszumerzen, die vielleicht an sich unbedeutend sein mögen, ihm aber jedenfalls selbstständig und, da sie ihm von der Phantasie eingegeben, als in innerm Zusammenhang mit dem Werke stehend erscheinen. Und doch ist diese Selbstkritik unumgänglich nothwendig, doch ist ohne sie in unserer Zeit kein Kunstwerk denkbar. Keiner hat sie strenger geübt, als der Gründer der neuern Tonkunst, der unergründliche Beethoven; Keiner hat so viel geprüft, gesondert und gebessert, bei Keinem wächst das unermeßliche Ganze aus wenigen riesenhaften Urgedanken, wie bei ihm in seinen ewigen Symphonien. Daß bei ihm die Erfindung und die Entwickelung immer auf gleicher Höhe thronen, daß in dem Augenblicke, wo der allem Irdischen entrückte Hörer vermeint, vor dem Markstein dieser Tonwelt zu

stehen, Beethoven aus dem großen Urgedanken noch einen neuen, letzten, emporzaubert, das ist das große Geheimniß jener unbeschreiblichen Wirkungen, zu dem die Gottheit diesem Einzigen den Schlüssel gegeben! Aber auch Schubert, dessen ganzes Leben ein himmlisch-tönendes war, fühlte das Bedürfniß nach höherer Erkenntniß und Selbstwahrnehmung; noch wenige Wochen vor seinem irdischen Ende besprach er, der so reich Bedachte, sich mit dem berühmten Organisten und Lehrer Sechter, unter dessen Leitung er gründliche Studien des Contrapunktes vornehmen wollte!

Wenn Rubinstein über sich gewinnen wird, nicht Alles, was er componirt, als unveränderlich fertig zu betrachten, sondern eine strenge, ja pedantische Selbstkritik zu üben, hie und da eine schmerzliche Operation an seinem eigenen Werke vorzunehmen; wenn er, dem so reiche Phantasie gegeben ist, eine Zeit lang dem Formellen größere Sorgfalt widmen wird, dann mag er vielleicht eine kurze Zeit unter dem selbstauferlegten Zwange leiden und hie und da mehr formelle als gedankenreiche Musik componiren; gelingt ihm aber der Wurf, daß in einem Werke seine mächtige Phantasie vereint mit dem künstlerisch bildenden Verstand wirkt, dann wird er Bleibendes, Vollendetes schaffen.

Unsere Behauptung gilt zuvörderst für reine Instrumentalmusik; die Oper — die Rubinstein jetzt als sein Hauptziel betrachtet — verlangt eine ganz specielle Begabung für dramatischen Ausdruck — aber auch in ihr wird der Künstler, wenn er seine Kraft handhaben gelernt hat, Manches gleich beim ersten Ansatze in vollendeterer Form zu Tage fördern, als wenn er, wie bisher, nur dem Augenblick, der so oft Ungleichartiges bringt, willenlos gehorcht.

Ganz anders, als über den Componisten, müssen wir über

den Pianisten urtheilen. Denn bei dem ausübenden Künstler lassen sich gewisse glänzende Eigenschaften und Fehler nicht trennen, wie beim Schaffenden. Dieser kann, wenn er sich dem Fluge der Phantasie überlassen, nachdem einmal das Werk vor ihm liegt, entscheiden, was bleiben, was geändert werden soll. Aber auf Jenen kann diese Regel nicht angewendet werden; er müßte von vornherein seine Begeisterung zurückhalten, und um der formellen, technischen Sicherheit willen den höhern geistigen Aufschwung. Träte die Frage an uns: „Soll Rubinstein, um nicht manchmal unklar oder unrein zu spielen, sich größere Ruhe aneignen, mehr üben, seine Begeisterung dämpfen und nur immer ganz sicher gehen?" so würde die Antwort uns sehr schwer fallen! Man kann mit ihm nicht immer einverstanden sein und doch bewundernd anerkennen, daß die Fehler nicht aus dem Unvermögen, sondern aus dem Ueberquellen einer Kraft entspringen, die das Maß nicht anerkennen will. Er vereint großartigste Technik, Kühnheit der Auffassung, Glanz der Färbung mit einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die auf den Hörer oft überwältigend wirkt; alles Das ist aber ohne ein gewisses kühnes, selbstbewußtes Verschmähen der regelrechten Bahn, des künstlerischen, ruhigen Durchdenkens und Formens ebensowenig denkbar, als daß der Vulkan Feuersäulen gegen den Himmel schleudere ohne Schlacke und Asche. Und wenn er zugleich mit zartestem und weichstem Anschlag dem Instrumente die mildesten Tonfarben entlockt, so liegt hier nur der Beweis, daß in seiner Natur die schärfsten Gegensätze neben einander liegen und daß diese in seinen Leistungen als Pianist nicht zu beseitigen wären, ohne daß der ganze individuelle Stempel seiner Leistung bei solcher Trennung verblaßte.

Wenn wir vom Componisten und Pianisten auf den Men-

schen Rubinstein schließen, so finden wir eine dichterische sensuelle Natur, die einerseits sich gegen den Zwang conventioneller Formen sträubt, andererseits von den Reizen momentaner Effecte bestrickt wird; eine Natur, welche die verschiedenartigsten Eindrücke in sich aufnimmt und künstlerisch wiederzugeben versucht, ohne sie innerlich geklärt und gesondert zu haben, die Natur eines hochbegabten Weltmenschen mit echt dichterischem Drange, eines Dichters mit den Bedürfnissen eines Weltmenschen. Ihm, dem berühmten ausübenden Künstler, bieten sich Annehmlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens, keinem Andern erreichbar, ihm erschließen sich die glänzendsten Kreise wie einem Gleichberechtigten. Das Leben in „solch' halber Poesie, die gefährlich ist der ganzen" *), in solch' duftgeschwängerter Atmosphäre, in der Erregung nervös geistiger Thätigkeit für unmittelbare Zwecke und Erfolge, in dem Wechsel zwischen dieser Erregung und der angenehmen Abspannung, die nur wieder das Bedürfniß nach jener erzeugt: übt auf eine solche Natur einen schwer zu bannenden Zauber aus und darf selbst von dem ihm ferner Stehenden nicht ein leeres genannt werden, es birgt nicht blos künstliche, sondern auch künstlerische Reize! Um es aufzugeben, der höchsten Befriedigung des berechtigten künstlerischen Ehrgeizes zu entsagen, um so viele durch geistige Zuthaten veredelte materielle und gesellschaftliche Vortheile von sich zu weisen, bedarf es einer Selbstverleugnung, die zuerst nur dem Menschen zur Concentration verhilft, aber dem Künstler keine Erfolge sichert, ja sogar dessen äußere Beziehungen hemmt. Ob' Rubinstein sich der schweren Probe unterwerfe, ob er in seiner Weise das ihm vorschwebende Ideal anstrebe: er bleibt immer eine sehr interessante, sehr bedeutende, eingehender Prüfüng würdige künstlerische Erscheinung.

*) Grillparzer.

Nachschrift.

Drei Jahr sind nun verflossen, seit dieser Artikel im „Salon" veröffentlicht wurde, und was ich darin nur leise angedeutet habe: daß Rubinstein den jähen Uebergang von immerwährenden Concertreisen zum dauernden Verbleiben im stillen Arbeitszimmer nicht ertragen, die Triumphe und reichen Einnahmen des Pianisten nicht aufgeben wird, um die mühsameren und wenig einträglichen des Componisten anzustreben — ist vollkommen eingetroffen. In dem Augenblick, wo dieses Buch erscheint, reist Rubinstein durch Nord-Amerika als großer und vor Allem Geldmachender Pianist. Warum? Um — wie er selbst sagt — für seine Familie ein Capital zu erwerben und nicht den Kapellmeister oder „Klavierlehrer" abzugeben. Ich aber sage: Wer solch ein reiches Talent besitzt, der muß es für einen großen Zweck zusammenfassen, alle seine Kräfte sammeln, um den einen Weg zu gehen — wenn er nicht darauf verzichten will, je ein Großes, Ganzes zu schaffen, je die Anerkennung zu finden, die nur dem Einheitlichen in der Musik gezollt wird. Nur Selbstverleugnung, vollkommene Entfernung vom aufregenden Virtuosenleben konnten ihm jene Sammlung, jene beschauliche Ruhe verleihen, ohne welche bei einer so fruchtbaren immer fort arbeitenden Phantasie keine Beherrschung der Form erreicht wird. Er will jetzt „geistliche Opern" schreiben — und reist als Pianist nach Amerika! Ich fürchte er wird von dort mit sehr reicher Kasse, aber geschwächter künstlerischer Kraft zurückkehren; und ich wünschte recht sehr mich zu täuschen!

Karl Tausig*).

Wenn wir Tausig's frühes Hinscheiden — er stand im ein und dreißigsten Jahre! — als einen fast unersetzlichen Verlust für das Kunstleben unserer Zeit beklagen, so wissen wir ganz wohl, daß dieser Ausspruch bei manchem Leser Bedenken erregen dürfte, daß uns die Frage entgegentreten kann, ob überhaupt durch den Tod eines vorzugsweise ausübenden Künstlers eine solche Lücke entstände? Aber wir halten an unserm Ausspruche fest; er ist ein wohl und lang erwogener. In Tausig ist eine musikalische Persönlichkeit von der Erde geschieden, wie sie in ihrer Art bedeutender nicht erschienen war, und wohl lange nicht erscheinen dürfte; ein Künstler, der in seinem dreißigsten Jahre nicht blos im Concertsaale die größten Erfolge errungen, sondern bereits einen unglaublichen didactischen Einfluß ausgeübt hat, und fast schon als der Gründer einer neuen Schule gelten konnte, der für die Verbreitung seiner künstlerischen Ueberzeugungen mit so entschiedener und siegreicher Thatkraft zu wirken verstand, ist eine Erscheinung, die in ihrer Besonderheit jeden Vergleich mit anderen, glänzenderen, selbst

*) Der Artikel ist im Salon drei Monate nach Tausig's Tode mit der Ueberschrift „Ein später Kranz auf ein frühes Grab" erschienen.

specifisch Begabteren*) von sich weist und eingehende Prüfung verlangt.

Carl Tausig war am 4. November 1840 in Warschau geboren. Der Vater, ein tüchtiger Clavierlehrer, gab ihm den ersten Unterricht, sah aber bald ein, daß seine Kraft nicht ausreichte diesem Zöglinge gegenüber, der ein musikalisch und persönlich gleich unbändiges Wesen entwickelte, dem nur ein Gewaltiger imponiren konnte; er führte ihn nach Weimar, zu Lißt. Dieser erkannte sofort den jungen Löwen, der noch mit ungeberdiger Tatze auf dem Instrumente herumfuhr, aber Manches ausführte, das selbst des großen Meisters Bewunderung erregte. Er behielt ihn bei sich und leitete zwei Jahre seine musikalische und geistige Ausbildung.

Wer nun Lißt genauer gekannt und beobachtet hat; wer den unumstößlichen Satz anerkennt, daß außerordentliche Gaben und bedeutende Schwächen einander nicht ausschließen; wer, gleich uns, nicht zu den unbedingten Verehrern, aber noch weniger zu den doctrinären Gegnern zählen will: der muß eingestehen, daß Lißt mit anderm Maßstabe zu messen ist, als viele andere glänzende Erscheinungen in der Musikwelt; daß seine ungemeinen Erfolge nicht blos dem großartigsten Clavierspiele und der eleganten Haltung zugeschrieben werden können, sondern daß er über Mittel gebietet, die nur Wenige besitzen: über eine erstaunliche Macht des Ausdruckes, die immer das richtige Wort findet, über eine ungemeine Auffassung fremder Ideen, die er sofort erklärt, als wären es seine eigenen; daß er gereifte Männer in Erstaunen setzen konnte, die Jugend bezaubern mußte. Manches mag sich geändert haben seit der Zeit, wo er in den

*) Wir wollen hier gleich bemerken, daß Rubinstein eine viel reicher begabte musikalische Natur ist.

Formeln der katholischen Kirche Zuflucht vor den inneren Widersprüchen suchte, wo er den Priesterrock über das Nessushemd weltlichen Ehrgeizes zog; in jener Periode, wo er Tausig unterrichtete, übte er mächtigen Einfluß nach verschiedenen Richtungen; und Mancher, der sich von ihm gewendet und gegen ihn erklärt hat, gehörte damals zu seinen wärmsten Anhängern. Tausig ist bis zum letzten Athemzuge sein dankbarster Verehrer geblieben, und erfreute sich auch, trotz vorübergehender Störungen, der wärmsten Theilnahme des Meisters; Personen, welche ihn während seiner Lehrzeit in Weimar gekannt haben, versichern, daß Lißt keinem seiner Schüler so viel Zugeständnisse gewährte, ja, daß er eine gewisse Scheu trug, ihn zu beleidigen, seinen Eigenthümlichkeiten zu hart entgegenzutreten.

Von Weimar aus begann Tausig seine Virtuosenlaufbahn. Er ging zuerst nach Wien. Dort fand er viele Bewunderer, noch mehr Gegner, und jedenfalls keine pekuniären Erfolge. Das Mißlingen lag weniger in seinem Spiele, als in der ausschließlichen Richtung, die er vertrat. Er trug fast nur Lißt'sche Compositionen vor, veranstaltete sogar Orchester-Concerte, in welchen größere Werke seines Meisters von dem Hofopern-Orchester und — unter seiner Leitung (er war vielleicht zwanzig Jahre alt!) aufgeführt wurden. Diese Wagstücke des jungen Mannes verstimmten die guten Wiener, die vom Virtuosen vor Allem eine gewisse „Gemüthlichkeit" im Gebahren verlangen, und mehr als irgend ein Publikum sich von der Persönlichkeit des ausübenden Musikers bestimmen lassen, während sie dem schaffenden eine unglaubliche Empfänglichkeit und Unparteilichkeit entgegenbringen. Tausig verließ die österreichische Hauptstadt. Nach manchen Kreuz-, Quer- und Irrfahrten kam er im November 1864 nach Berlin; und noch nie hat in der nun-

mehrigen deutschen Hauptstadt ein Künstler auf dem von Tausig betretenen Wege solch' großartige Erfolge errungen. Seine ersten Concerte blieben leer; ein kleines Häuflein aristokratischer Beschützer, einige persönliche Freunde (vorzugsweise Schriftsteller und Maler) schaarten sich um ihn; die große Mehrzahl des eigentlichen Concertpublikums hielt sich fern; die Kritik nahm einen abwehrenden, theilweise entschieden gegnerischen Standpunkt ein. Nur sehr wenige Musiker erklärten sich für ihn. Viele Fachmänner oder Kenner — auch der Verfasser dieses Nachrufes — ließen seinen großen Gaben Gerechtigkeit widerfahren, äußerten aber auch Bedenken gegen eine Richtung, als deren Hauptziel damals die Besiegung immenser technischer Schwierigkeiten erscheinen mochte. Auch war sein ganzes Auftreten nicht geeignet, persönliche Annäherung und Verständigung über künstlerische Grundsätze zu erleichtern. Aber die Bedenken wichen nach und nach, die Gegnerschaft schwand immer mehr vor der ungemeinen Entfaltung der nächsten Jahre, vor dem hohen Ernste, den seine Leistungen beurkundeten. Jedes neue Auftreten zeugte von einem neuen Läuterungsprozesse, von neuen künstlerischen Errungenschaften, von höherer künstlerischer Vollendung; jedes Concert brachte glänzendere Erfolge. Das Publikum strömte herbei, die Künstler waren die ersten Verkündiger seines Ruhmes, seine bisherigen entschiedensten Gegner in der Kritik, die jeder Beeinflussung unzugänglichen Berichterstatter der Vossischen und der National-Zeitung, wurden seine wärmsten und beredtesten Verehrer. Er gründete eine Schule des höhern Clavierspieles, der aus allen Gegenden Schüler zuströmten, und aus der in kurzer Zeit bedeutende Talente hervorgingen. Hochgeehrt und berühmt stand er da, im vollen Bewußtsein, Nichts, gar Nichts für seinen Ruhm gethan zu haben, als daß er an be-

stimmten Abenden aus seinem Zimmer an den Flügel in den Concertsaal ging; mit sicherm Blicke durfte er der glänzendsten Zukunft entgegensehen; da trat der Tod an ihn heran.

Schon seit einem Jahre hatte er sich in einem Zustande nervöser Ueberreiztheit befunden, in welchem öffentliches Musiciren ihm zur Qual, anhaltendes Ueben manchmal fast zur Unmöglichkeit ward. Nichtsdestoweniger kämpfte er gegen diesen Zustand an, und ließ sich nicht bewältigen. Da überkamen ihn heftige rheumatische Schmerzen, welche absolute Ruhe verlangten; er löste die vortheilhaftesten Verträge mit musikalischen Gesellschaften, gab bereits angekündigte Concerte auf und wies die glänzendsten Anträge aus Amerika ab. Nur mehr der Geist hielt noch den siechen Körper aufrecht, aber eine tiefe Mißstimmung lag auf seinem ganzen Wesen, aus der ihn nur der rege Antheil für Lißt und Wagner reißen konnte. Als der Riedel'sche Gesangverein in Leipzig Lißt'sche Kirchencompositionen aufführte, eilte er hin; eine Erkältung brachte das zerrüttete Nervensystem in vollen Aufruhr, in Auflösung; er ward von einem typhösen Fieber befallen; seine energische Natur schien sich wieder aufzuraffen; die Aerzte gaben sichere Hoffnung des Genesens. Da kam ein Rückschlag und beim Morgengrauen des 17. Juli starb er — in derselben Stadt, wo er lange Zeit die entschiedenste und compacteste Gegnerschaft gefunden hatte, bis er im Jahre 1866 mit einem Male einen so großartigen Triumph errang, daß jede Stimme des Tadels verstummen mußte.

Um nun die Leistungen zu würdigen, durch welche er die ungemeinen Erfolge errang — die bei *seiner* Persönlichkeit viel höher anzuschlagen sind, als bei jedem Andern — müssen wir die Entwickelung des Clavierspiels während der letzten dreißig Jahre in Kürze vergegenwärtigen.

Der Hauptimpuls zu dieser Entwickelung, ja vielleicht zu der ganzen Umwälzung, welche in der ausübenden Tonkunst stattgefunden, ist von Lißt ausgegangen. Paganini, der die eigentliche große Virtuosenperiode eröffnete, kann mit ihm nicht verglichen werden. Des großen Geigers Wirkungskreis war schon durch das Instrument selbst ein beengterer, und erstreckte sich fast gar nicht auf die Musiker, da er die classische Musiklitteratur nicht vertrat, niemals öffentlich ein Quartett spielte, und nur eigene Compositionen vortrug. Er blieb vereinzelt, alle großen Künstler mit und unmittelbar nach ihm hatten Nichts von ihm; weder Lipinski, noch Spohr, noch Ernst, geschweige denn die belgisch-französische Schule: Beriot, Lafont, Vieuxtemps, mit ihrem eleganten Formgeklingel; auch sein eigener und einziger Schüler, der berühmte Sivori, ist nur ein außerordentlich feiner und liebenswürdiger Virtuose, aber von jeder Paganini'schen Spontaneität und Leidenschaft weit entfernt. Lißt dagegen schwang sich gleich bei seinen ersten großen Reisen (1837) auf einen Standpunkt, von welchem aus er mächtig anregend nach allen Seiten hin wirkte. Kein Virtuose vor ihm hatte auch nur annähernd eine so umfassende Kenntniß der gesammten Musiklitteratur entfaltet, ein solches Erfassen der verschiedensten Gattungen, eine solche Gabe, jede Gattung charakteristisch darzustellen. Seine Concertprogramme boten eine nie geahnte Fülle der interessantesten, bisher nie öffentlich vorgetragenen Stücke, sein Vortrag war immer hochbedeutend, besonders in der Periode, wo er noch nicht, wie in späteren Jahren, ruhmes- und weihrauchstrunken manchmal die künstlerischen Pflichten außer Acht ließ. Seine riesenhafte Technik, in ihrer Allseitigkeit von Keinem mehr erreicht, war ganz das Product seiner eigensten Persönlichkeit, und durchaus nicht als höhere Entwickelung Dessen, was

die Vorgänger geleistet, zu betrachten. Wenn man die Compositionen von Herz und Kalkbrenner betrachtet, welche damals den Ruf der brillantesten Clavierspieler genossen, selbst die Thalberg's, der sein Zeitgenosse, kurze Zeit sein Rivale, aber doch nur ein Veredler der Herz'schen und Kalkbrenner'schen Schule war, so überzeugt man sich leicht, daß Lißt, gleich Paganini, aus sich selbst geschaffen hat. In der geistigen Richtung seines Spieles, in Auffassung und Vortrag war er der glänzendste Vertreter der damaligen französischen Schule, die unter dem Banner Victor Hugo's für die Emancipation der Individualität vom Formzwange, von der hergebrachten Regel, für freie Bewegung der Leidenschaften, unbeschränkte Wahl des Stoffes und der Mittel eintrat, und die bisherigen Forderungen der Einheitlichkeit im Style und Plane des organischen Zusammenhanges und der logischen Entwickelung, der Wahrung der Formgrenzen als „akademische Gemeinplätze" verwarf. Die Schule hat zwar keine neuen großen Ideen geschaffen, noch auch neue bleibende Formen gebildet, aber sie erfand oder fand mit großer Geschicklichkeit Charaktere, Lebensverhältnisse und geschichtliche Momente, die bisher nicht in das Bereich der poetischen Darstellung gezogen worden waren; sie verlieh den eigenthümlichen Erfindungen einer hochgespannten Einbildungskraft ein so glänzendes Colorit; sie entwickelte eine so kühne und effectvolle Zeichnung bei Darstellung der Contraste, daß der Zuschauer im Theater, der Leser des Romans, der Betrachter vor dem Bilde in immerwährender Erregung blieb, gar oft verleitet wurde, Ungewohntes für wahrhaft Eigenthümliches (Originales) zu halten, und jedenfalls sich ganz neuen Eindrücken hingeben konnte. Den größten und dauernsten Einfluß übte die Schule auf die darstellende Kunst. Die Schauspieler konnten mit dem rhetorischen Pathos,

das für Corneille, Racine und Delavigne genügte, nicht auskommen, wo es galt, die auf- und abstürmenden Leidenschaften, die im Kreisel wirbelnden Lebensverhältnisse Hugo'scher und Dumas'scher Helden darzustellen. Sie mußten ihre Technik vervollkommnen und bedeutend erweitern, neue Accente in der Stimme suchen, ihrer Mimik, ihrem Geberdenspiel schärfern Ausdruck geben. Selbst die große Rachel, welche im Anfange ihrer glänzenden Laufbahn durchaus nur in „classischen" Tragödien auftrat (bis sie sich später bequemte, selbst in dem losest zusammengeflickten Effectstück „Adrienne Lecouvreur" die Hauptrolle zu übernehmen), war ein Kind der romantischen Schule. Nur von dieser hatte sie die Detailmalerei, die Accente, die schnellen Uebergänge vom Aufschrei zum fast unhörbaren Lispeln gelernt, das rasend schnelle Declamiren und Zusammenwerfen der Verse, um plötzlich im langsamen Tempo die volle Macht des Ausdruckes auf wenige Worte fallen zu lassen. Sie gebrauchte all' diesen Apparat mit dem richtigen Tacte einer genialen und durchgebildeten Künstlerin; aber sie entnahm ihn der romantischen Schule; und nur durch ihn vermochte sie jene großartigen verdienten Erfolge in Rollen zu erringen, in welchen früher die besten Schauspielerinnen nur bis zur ehrenden Anerkennung (succès d'estime) gelangt waren.

Alle die Darstellungsmittel der romantischen Schule, die Färbung, die charakteristischen Accente, das Hervortretenlassen der Contraste, waren in Lißt's Clavierspiel zu finden, aber verbunden mit großartiger Auffassung, mit Inspiration, und bis zur höchsten Potenz gesteigert. Er hat in den Concerten und Sonaten Beethoven's, in dem Septett von Hummel, in den Concertstücken und in der Einladung zum Tanz von Weber, in der Transscription Schubert'scher Lieder nie geahnte Effecte an-

gebracht, das Publikum enthusiasmirt, selbst dem kühler beobachtenden Musiker Bewunderung abgezwungen. Seine Wirksamkeit ist — nach seiner glänzendsten Zeit — verschiedenartig beurtheilt worden, aber Niemand darf leugnen, daß er der erste große Virtuose gewesen, der die classische Musiklitteratur in den Concertsaal einführte, daß viele Compositionen der großen Meister, die jetzt auf allen Notenpulten liegen, nur durch ihn zur Kenntniß des Publikums gebracht worden sind. — Ein gerechtes Urtheil über Lißt wird überhaupt erst gefällt werden, wenn dasselbe sich nicht blos auf den Künstler, sondern auch auf das Publikum, auf die Wechselwirkungen zwischen beiden, auf die Zeitströmungen, auf die verschiedenen gesellschaftlichen Factoren erstreckt.

So lange Lißt noch als Virtuose öffentlich wirkte, blieb seine Oberherrschaft unbestritten; die Erfolge der hier und da auftauchenden Clavierspieler schwanden schattengleich, wo er sich zeigte. Erst nach seinem gänzlichen Rücktritt von der Virtuosenlaufbahn bildeten sich die zwei Hauptgruppen der Clavierspieler, die größere oder mindere Erfolge im Concertsaale gewannen: die Thalberg'sche und die Lißt'sche. Die erstere zeichnet sich durch schönen Anschlag, Klarheit in den schwierigsten Passagen, durch jenen eleganten Vortrag aus, der von vornherein jeden höhern Schwung, jede — behagliches Genießen gefährdende — Leidenschaftlichkeit ausschließt, also durch die Rücksicht für die Form, welche allerdings in ihrer Consequenz (wie beim italienischen Gesange) zum schönen Klingenlassen des Instrumentes führen muß. Die zweite Gruppe zerfällt wieder in zwei scharf getrennte Abtheilungen. In der einen standen und stehen Die, welche in der Erlangung großartiger Technik das Endziel ihres Strebens sehen, und vermöge ihrer Begabung sehen müssen.

Sie spielen allerdings auch classische Musik (wir möchten fast sagen, sie kokettiren mit ihr); aber sie sind eigentlich doch nur in ihrem Elemente, wenn sie große technische Kunststücke vorführen, daher als Virtuosen, nicht als Musiker den Erfolg anstreben; wir nennen hier beispielsweise Dreischock, um keinem Lebenden nahe zu treten. Die zweite Abtheilung der Lißt'schen Gruppe besteht aus Jenen, welche die höchste Technik als das Mittel, allen geistigen Regungen Ausdruck zu geben, betrachten und anwenden. Unter diesen ist Rubinstein in Genialität, in Wärme des Vortrags, im Glanz der Tonfärbungen der Lißt am nächsten Stehende, aber auch Derjenige, der den rein subjectiven, momentanen, oft überschwenglichen Gefühlsregungen, also seiner Stimmung mehr Zugeständnisse gewährt, als die künstlerische Pflicht für das vorzutragende Kunstwerk manchmal erlaubt; daß er von lebenden Componisten nur sich selbst berücksichtigt, ist bei seiner außerordentlichen Productivität leicht erklärlich. Dagegen haben zwei andere Künstler, und zwar merkwürdigerweise Schüler Lißt's (was Rubinstein nicht war), einen Weg eingeschlagen, der von der subjectiven Vortragsweise ihres Meisters abseits liegt, und sich der rein objectiven Wiedergabe der classischen Meisterwerke, und der Vertretung aller bedeutenden Componisten der Neuzeit gewidmet: Bülow und Tausig. Die interessante Eigenthümlichkeit des Erstern verlangte einen Artikel für sich allein, wir müssen also unsere ganze Aufmerksamkeit dem Andern, dem so früh der Kunst Entrissenen zuwenden.

Tausig's Technik war — schon in ihrer Beschränkung durch physische Hemmnisse, auf die wir später zurückkommen — nicht so allumfassend und zu jedem titanischen Wagnisse geeignet, wie die Lißt's; aber sie war in sich abgeschlossener, vollendeter und von einer Unfehlbarkeit, welche nicht als Product ange-

strengtesten mechanischen Uebens betrachtet werden darf — sonst könnten ja auch Andere sie erlangt haben — sondern als Kundgebung eines außerordentlichen speciellen Talentes. Je höher die Schwierigkeiten eines Tonstücks stiegen, um desto ruhiger, behaglicher entfaltete sich des jungen Meisters Spiel, man hörte ihm an, er hatte die Wahl nicht getroffen, um seine Technik zu zeigen, sondern um dem eigenen Drange zu genügen. Er spielte auch nie eigentlich brillant, denn was er leistete, stand hoch über dem größten äußerlichen Effect; die immensen Schwierigkeiten, über die er leicht hinwegging, konnten nur von Kunstverständigen ganz begriffen werden, das Publikum sah sie oft gar nicht, es fühlte nur dunkel, welche ungemeine Kraft sich vor ihm entfaltete.

Tausig's Auffassung und Vortrag classischer Werke zeigte, besonders in den letzten Jahren seines Erdenwallens, vom hohen künstlerischen Streben, nur dem Inhalte des Tonstückes vollkommen gerecht zu werden, mit Verzicht auf jeden Vortheil, den die Virtuosität daraus ziehen konnte. Er war sichtlich bemüht, jede äußerliche Zuthat des Clavierspielers zu vermeiden; er hatte jeden einzelnen Tact sorgsam studirt und gefeilt, aber dem Ganzen wieder so eingefügt, daß eben nur dieses, die Totalleistung, als der Hauptzweck erschien. Tausig besaß nicht den Schwung, die Gluth, die Tonfärbung Rubinstein's, nicht die feine geistige Detaillirung Bülow's; aber sein Vortrag war von einer künstlerischen Klarheit und Ruhe, daß man den organischen Bau des Tonstücks mit fast plastischer Genauigkeit sich entwickeln sah. Sein Spiel war ein tiefes logisches Denken am Clavier. Man darf daher dem Publikum nicht verargen, wenn es manchmal wünschte, weniger zum Denken als zum Empfinden angeregt zu werden, weniger Großartiges, Bewunderungswürdiges und mehr

warm Empfundenes, ja auch nur Empfindsames zu hören. Tausig verschmähte die momentanen Gefühlsregungen, welche der darstellende Künstler eigentlich nicht von sich weisen darf; er strebte zu sehr, nicht interessant zu erscheinen, und gerade in der höchsten Objectivität, in der Selbstverleugnung, seine Individualität zu zeigen. Er wollte nicht gefallen, sondern imponiren; er wußte genau, daß wenn auch ein Theil der eleganten Concertbesucher ihn nicht ganz zu würdigen verstand, alle Künstler und Kenner — selbst die, welche seiner entschiedenen Partheinahme für Wagner und Lißt sehr fern standen — seinem hohen künstlerischen Ernst vollkommene Anerkennung zollten. Dreißig Jahre alt, hatte er einen Weltruf erlangt, aber sein Ziel war ein höheres als der äußere Erfolg — er hätte es erreicht, nur der Tod konnte ihn abhalten!

Und nicht blos ein außerordentlicher Künstler ist in ihm gestorben, sondern auch ein in vieler Hinsicht merkwürdiger Mensch, von großer geistiger und sittlicher Begabung. Allerdings bedurfte er noch der Läuterung, um Das zu werden, wozu er berufen war. Erfüllt von hohen, manchmal unerreichbaren Idealen, entschlossen, ihnen allgemeine Anerkennung zu erzwingen, trat er nicht selten rücksichtslos gegen Andersdenkende auf, und verletzte manchmal selbst die Form, der er Rücksicht schuldete. So mochte er Manchem anmaßend und gemüthlos erscheinen, während er gegen seine Person und seine Interessen die größte Strenge übte, und nur für seine Ueberzeugungen und für Andere kämpfte und Opfer brachte. Wo er für Wagner und Lißt eintrat, da ging er mit großer Entschiedenheit vor, und mit gänzlicher Hintenansetzung seines Vortheils, ja seiner Stellung. Eine einzige Thatsache mag hier erwähnt werden, die für unsere Behauptung den besten Beweis liefert. Als er nach dem Auf-

enthalte in Weimar sich in Wien niederließ und seine Laufbahn so zu sagen eröffnete, befand er sich in bedrängter Lage. Da erhielt er von einem Banquier eine nicht unbedeutende Summe, um eine Zeit lang seinen Studien sich widmen und günstigere Wendung der Verhältnisse abwarten zu können. Aber anstatt diesen persönlichen Zweck anzustreben, veranstaltete er sofort jene Orchesterconcerte, worin er Lißt's größte Werke aufführen ließ, in eigener Person dirigirte, das Publikum und die Kritik gegen sich einnahm, die ganze Summe, die seinem Fortkommen bestimmt war, nutzlos opferte und den Geber für immer sich entfremdete. Und bis zu seinem letzten Hauche war er immer voran, wo es galt, Lißt's oder Wagner's Interessen zu befördern.

In seiner gesellschaftlichen Haltung wahrte er die entschiedenste Unabhängigkeit. Um nicht als Gunstwerber zu erscheinen, zeigte er manchmal selbst den Personen gegenüber schroffes Benehmen, die ihm bereits aufrichtige Theilnahme bewiesen hatten; und er war am wenigsten nachgiebig, am schrofffsten in der ersten Zeit seines Berliner Aufenthaltes, als er seinen großen Ruf erst zu begründen begann, und noch mit schwierigen Verhältnissen kämpfte. Wahrlich, er hat kein Ziel erreicht, das er sich nicht selbst vorher noch erschwerte und ferner rückte!

Seine Energie und Ausdauer kann nicht besser dargelegt werden, als wenn wir sagen, daß seine Hand die für Clavierspiel schlechtest geformte war, mit kurzen dicken Fingern, ohne Spannkraft, und mit ziemlich steifem Gelenk. Und mit solchen Fingern und solchem Handgelenke spielte er die Sextenpassage in Lißt's Don Juan-Phantasie und jenen donnernden Octavengang in der As-dur-Polonaise von Chopin, wie man sie niemals vernommen hatte! Auch seine ganze Erscheinung im Concertsaale war wenig bedeutend, gar nicht interessant; er hatte

nichts von dem schwärmerischen einnehmenden Ausdruck und der eleganten Haltung Rubinstein's, von den geistreichen aristokratischen Zügen und dem energischen Wesen Bülow's. Ruhig, fast kalt saß er am Clavier, der Ausdruck des Gesichtes, das einst außerordentlich fein und zart gewesen, aber in den letzten Jahren schnell alterte, blieb sich immer gleich, nur die Züge nahmen schärfere Contouren an; der Blick des Auges schien mehr nach innen gekehrt. Er verdankte seine großartigen Erfolge nur der künstlerischen Leistung — und auf dieses Bewußtsein legte er den höchsten Werth!

Von der Gründlichkeit seiner Studien, von der Richtung, in welcher er mühsamste technische Studien mit schwersten musikalischen Aufgaben verband, genüge das Beispiel, daß er Bach's complicirteste Fugen auf dem wohltemperirten Clavier vom Blatt in verschiedene Tonarten übertrug. Seine Ausgaben des Clementi'schen Gradus ad Parnassum, seine Auswahl Bach'scher Fugen und anderer classischer Werke, die er sämmtlich mit neuen, höchst lehrreichen Fingersätzen versah, zeigten vom unablässigen Streben, das Erworbene nach allen Seiten künstlerisch zu verwerthen; und die ungemeine Verbreitung, welche diese Ausgaben fanden (er vermochte nicht den dringenden Anträgen der Verleger zu genügen), gab den besten Beweis für die hohe allgemeine Anerkennung seiner lehrkünstlerischen Thätigkeit.

Obwohl er in Wagner die Verwirklichung seiner Ideale von dramatischer Musik sah, hegte er doch die größte Achtung vor jeder hohen künstlerischen Richtung, selbst wenn sie nach entgegengesetztem Ziele ging, oder wenn er zu den Vertretern derselben nicht in harmonischem persönlichen Verhältnisse stand. Ueber Joachim haben wir selbst aus seinem Munde das treffendste Urtheil vernommen: „Was Der aus einer Beethoven'schen Com-

position herausholt, das bringt kein Anderer zu Tage". Und für Brahms bekundete er bei jeder Gelegenheit hohe Bewunderung, und trug dessen Compositionen öffentlich vor, obwohl er ihn als entschiedenen Kunstgegner Wagner's kannte.

Sein strengstes Urtheil galt immer den eigenen Leistungen. Er hatte in früheren Jahren manche brillante Composition, Phantasie u. dergl. veröffentlicht; aber erst den vor wenigen Monaten erschienenen Etuden gab er die Bezeichnung: op. 1, erstes Tonstück, das er als ein Werk anerkannte. Und trotz der immer glänzenderen Erfolge, trotz des Weltrufes, den er in so jungen Jahren erlangt hatte, fühlte er sich von seinem Clavierspiele nicht befriedigt; er arbeitete und feilte unabläßig; die kleinste Einzelheit des Rhythmus, des Accentes, der Schleifung, Bindung u. s. w., der für den „Effect", für den öffentlichen Vortrag nicht die mindeste Bedeutung beizulegen war, und die von anderen großen Pianisten auch nicht beachtet wurde, erschien seinem künstlerisch grübelnden Geiste wichtig, sobald er irgendwelche Intention des Tondichters darin vermuthete. Er wußte ganz genau, daß seine immer rege Phantasie ihn im Concertsaale über etwaige Lücken des Studiums hinwegtrug; darum trat er auch nur mit ganz fest ausgeprägtem Gebilde, mit vollendeter Aufgabe, mit gesicherter, unfehlbarer Leistung vor das Publikum. Und selbst nach dem größten Erfolge wußte er darzulegen, wie diese oder jene Stelle eines Tonstückes beim nächsten Vortrage noch besser, noch prägnanter erscheinen würde!

Während er seine Kunst mit dem strengsten Ernste betrieb, war er zugleich unabläßig mit seiner geistigen Ausbildung beschäftigt. Philosophie und Naturwissenschaften zogen ihn vorzugsweise an, ihnen widmete er die meisten freien Stunden. Nachdem er sich in früheren Jahren ausschließlich zu den Schopen-

hauer'schen Principien bekannt hatte, wandte er sich in letzterer Zeit mehr zu der Kant'schen Ethik, die ihn milder stimmte. Heiteren Zerstreuungen blieb er fern, und lebte meistens ganz zurückgezogen im engsten Kreise einiger Freunde und aristokratischer Verehrerinnen. Er dachte gewiß nicht an nahes Scheiden; aber er blickte düster in die nächste Zukunft, und meinte einmal, er hege vor der Hand keinen andern Wunsch, als eine Zeit lang gar nicht zu wissen, was in der Außenwelt vorging. Besorgte Freunde riethen zu einer längeren Reise; sie ahnten nicht, daß er so bald die antreten würde, von der Keiner wiederkehrt!

Nachschrift.

Ich kann nicht umhin, heute einen merkwürdigen Zwischenfall zu erzählen, der mit meines unvergeßlichen Freundes Tode zusammentraf, und den ich zur Zeit, als der Artikel geschrieben wurde, absichtlich verschwieg, einerseits um Alles, was nicht unmittelbar das Biographische betraf, zu vermeiden, andererseits auch, um nicht von mir zu sprechen. Ich gebe jetzt die Erzählung, ohne jeden Commentar.

Am letzten Abende vor seiner Abreise nach Leipzig — wo sein Erdenwallen endete — nach vielem Gespräche über sehr ernste Fragen gab mir Tausig seine kleine Weckuhr, schrieb seinen Namen auf das Zifferblatt, und meinte: „nun müssen Sie sich alle Morgen meiner erinnern; wer weiß, ob wir uns wiedersehen". Ich blieb nun ohne weitere Nachricht von ihm und ahnte nicht, daß er krank war. Einige Wochen später war meine Abreise nach Wiesbaden festgesetzt, auf den Abend des 17. Juli. In

der Nacht vorher erwachte ich plötzlich; meine Frau, die etwas leidend war, schlief unruhig; ich dachte, wie sie bis am späten Abende mit Packen beschäftigt gewesen, die nächste Nacht hindurch fahren würde, und wie die Weckuhr — sie stand auf einer Comode, auf Papier-Unterlage, damit nur der Schall des Weckers, nicht die Bewegung des Perpendikels gehört wurde — schon um ½6 ihren Morgenschlaf stören müßte. Leise stand ich auf, und suchte eine kleine Feder, rückwärts an der Uhr, so zu stellen, daß der Wecker gesperrt war, also nicht schlug; ich fand die Feder nicht — und legte die Uhr ganz um, daß sie gar nicht mehr ging. — Mit dem Gedanken, „nun hast du Ruh, du Wecker“ ging ich wieder zu Bette — der Morgen graute. Die Abreise verschob sich um einen Tag, ich erfuhr Tausig's Tod; gegen halb zwei des Morgens am 17. Juli war er gestorben — noch lag die Weckuhr auf demselben Platze, auf der Comode — sie zeigte — halb zwei. —

Eine Familie von Tanz-Poeten.

(Aus dem „Salon“.)

Eine gründliche Geschichte des Tanzes und der Tanzmusik, ihrer Entwicklung aus religiösen Mysterien zur dramatischen und nunmehrigen gesellschaftlichen Bedeutung, ihres Einflusses auf die Rhythmik, ihrer Ausbildung von der Pantomime zu ausgeprägten nationalen Formen würde gewiß schätzenswerthe Beiträge zur Culturgeschichte bieten. Ist doch keine bedeutende Aenderung in den äußerlichen Gewohnheiten des Volkes, in Tracht, Nahrung, Tageseintheilung, als vereinzelte Erscheinung, vielmehr immer als Merkmal allmäligen, allgemeinen, politischen und socialen Umschwunges zu betrachten; um wie viel mehr Kennzeichen der Culturstufe und der gesellschaftlichen Entwicklungen der Völker müßten im Tanze und in der Tanzmusik zu finden sein, die ja zu allen Zeiten auf's Engste mit dem öffentlichen Leben verbunden waren. Es ist gewiß nicht bedeutungslos für die Sittengeschichte der beiden Culturvölker des Alterthums, daß die Blüthezeit Griechenlands beginnt, als der junge, schöne Sophokles um die Trophäen des Salaminischen Sieges tanzt, den Aeschylos mit erkämpft hat, während in Roms glänzendster Litteraturperiode, zur Zeit des „triefäugigen“ Horaz und des „magenleidenden“ Virgil*) der Aegypter Bathyllos jene Panto-

---

*) So bezeichnet Horaz sich und den Freund in seiner fünften Satyre, wo er erzählt, daß sie Nachmittagsruhe hielten, während Mäcen Ball spielte:

»Nam pila lippis inimicum est et ludere crudis.«

mimen einführte, durch die er sich die Gunst des berühmten Mäcenas in viel höherm Maße erwarb, als die beiden Dichter sie je besaßen. Und die neue Geschichte zeigt uns, wie seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts der totale Umschwung aller Verhältnisse gleiche Schritte geht mit ähnlicher Umwandlung der Tanzformen und der Tanzmusik: Das Menuett, die Anglaise verschwinden aus den königlichen, fürstlichen und adeligen Tanzsälen, an ihre Stelle treten der Walzer, der Galopp, die Polka, der Contretanz und die Napoleonische „Lance"; freche Tanzformen, die früher nur in tiefstehenden französischen öffentlichen Localen hie und da als Curiosum betrachtet wurden, sind mit den Offenbach'schen Opern auf die Bühne gedrungen, und selbst auf dem Kaiserlich deutschen und Königlich preußischen Hofoperntheater wird jetzt Cancan und zwar in dem Ballete getanzt, das den Sieg der deutschen Helden über die Franzosen verherrlicht!

Es wäre übrigens ganz verfehlt, von den Tanzformen auf die Sitten der Gesellschaft zu schließen, etwa vom steifen ehrbaren Menuett auf moralische Grundsätze, und umgekehrt. Die Tanzformen sind vor Allem ein Spiegelbild des geselligen Lebens, der größern oder mindern Abgeschlossenheit der Schichten, aber ein unsicherer Barometer für die öffentliche Moral. Die steifsten Tänze und die lockersten Sitten fallen in ein und dieselbe Periode. Zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts herrschte in Wien die strengste Etiquette, nur das Menuett und die Anglaise waren in der Gesellschaft tolerirt, dabei auch Ansichten und Zustände, welche dem leichtfertigsten Polkatänzer unserer Zeit unmoralisch erscheinen würden.

Die witzige Lady Wortley Montague, der die Welt eine Beschreibung des Serails und die ersten Versuche der Schutz-

pockenimpfung verdankt, hat in ihren Briefen aus Wien, besonders in dem vom 20. September 1716 die eigenthümlichsten Schilderungen hinterlassen, von denen wir eine um der Originalität willen hier anführen. Ein junger Graf bot ihr — vierzehn Tage nach ihrer Ankunft und im Palast einer hohen Dame — eine kleine „Herzensaffaire“ an; sie entgegnet, ihr Herz bedürfe keiner; der Verschmähte meint seufzend, er fühle sich sehr unglücklich, daß er ihr nicht gefalle, bleibe ihr aber nach wie vor ergeben und bitte um die Ehre ihres Vertrauens: falls sie einen andern Cavalier ihrer Gunst würdiger halte, wolle er die Angelegenheit auf's Beste besorgen. Und wohlgemerkt! Lady Montague, die Frau des englischen Gesandten, gesteht, sie habe kein Recht, sich diesem Antrage gegenüber beleidigt zu fühlen, er wäre sehr ernsthaft und wohlwollend gemeint! Heutzutage dürfte ihn kein Ladendiener einer anständigen Nähmamsell stellen.

Wir haben uns diese kleine Abschweifung auf das culturhistorische Gebiet nur erlaubt, um den geneigten Leser mittelbar auf die Darlegung vorzubereiten: warum wir der Walzerdynastie Strauß, insbesondere aber den beiden Johann, Vater und Sohn, eine viel größere Bedeutung geben, als die specifische Geschichte der Tonkunst ihnen zuerkennen dürfte: sie erscheinen uns als glänzendste und genialste Vertreter einer Umwandlung im Wiener gesellschaftlichen Leben, die nur mit Hülfe der Tanzmusik, und zwar nur der Strauß'schen Walzer durchgeführt werden konnte. Bis zu Anfang der dreißiger Jahre bildete die Tanzmusik kein specielles Fach, das heißt, keine von bestimmten Componisten ausschließlich gepflegte Gattung; sie galt vielmehr als zur Domaine eines jeden Musikers gehörig. Bach und Händel haben Allemanden, Courante, Menuette, Giguen und passe pieds, Mozart und Beethoven Walzer und Contretänze

geschrieben; und die Tondichter der Zauberflöte und der Neunten Symphonie haben ihre Tänze nicht wie jene Altmeister componirt, um auch in dieser Form contrapunktische Meisterschaft zu zeigen, oder nach Mattheson'schen Recepten besondere Gefühle*) auszudrücken, sondern — damit danach getanzt werde. Der göttliche Wolfgang war ja selbst ein leidenschaftlicher und „famoser" Tänzer, und walzte gewiß mit seiner Constanze am liebsten nach seinen eigenen Weisen; und der unermeßliche, hehre Beethoven verschmähte es nicht, für den Kaiserlich Königlichen kleinen Redoutensaal, wo die Bälle der Elite stattfanden, Walzer und Contretänze zu componiren, ja, in einem der letzteren das zweite Motiv des Finale der — — Eroicasymphonie**) anzubringen! Auch Hummel, Gyrowetz, Weigel, dann eine ganze Masse Wiener und Prager Chorregenten, und selbst der Componist des „Weltgerichtes", Fr. Schneider, haben Walzer für die Wiener Bälle geschrieben. Freilich klingt mancher derselben heute trauriger als viele Verdi'sche Verzweiflungsarien (wie z. B. „O, meine Mutter, ich seh' Dich sterben" im Trovatore); aber zu ihrer Zeit wurde doch so flott danach getanzt, als es die Etiquette erlaubte. Nach der Restaurationsperiode kam ein reges Leben in die Gesellschaft. Die Welt lebte schneller, die Tänzer verlangten raschere Bewegung. Die zwei großen romantischen Tondichter jener Zeit, Weber und Schubert, ahnten die neue Entwicklung der Tanzmusik und verkündigten sie in ihren Werken. Weber's „Aufforderung zum Tanze", ein Stück, das nicht für den Tanz geschrieben ward, bietet das glanzvollste

umgekehrt

*) „Die Leidenschaft, welche in einer Courante vorgetragen, ist die ‚Hoffnung', die Sarabande hat keine andere Leidenschaft auszudrücken als die Ehrfurcht."

**) Dasselbe Motiv findet sich auch in seiner Musik zu dem Ballete „Prometheus".

Tonbild eines belebten Balles mit all' seinen Zwischenspielen zärtlichen Geflüsters und leidenschaftlich-wirbelnder, brausender Lust; Schubert's Walzer sind poetische Ergüsse jener eigenthümlich gemüthlichen Schwärmerei, welche das damals noch unverfälschte deutsch-österreichische Element kennzeichnet, die aus vielen Melodien Haydn's und Mozart's so unnachahmlich liebenswürdig erklingt. Weber's „Aufforderung" ist ganz dramatisch, Schubert's Walzer sind ganz lyrisch; Weber's gluthvoll dichterische Phantasie schöpfte Anregung aus den glänzenden Festen, die er gesehen; er war ein Mann der Welt, viel gewandert, in immerwährendem Verkehr mit den Besten seiner Zeit, hatte das Leben kennen gelernt, und genossen; Schubert, der scheue, in sich zurückgezogene, der sich nicht über den intimsten Freundeskreis hinausbrachte, der gern in Wald und Gebirge wandelte, dessen weiteste Reisen nach Salzburg oder dem ungarischen Gute des Grafen Esterhazy führten, vertiefte sich in die Volksweisen, die er in österreichischen und steierischen Bergen vernahm, beim Klange der Cither, die so eigenthümlich träumerisch stimmt, wenn sie des Abends aus der Sennenhütte oder dem einsamen Wirthshäuschen tönt, die jedoch leider vor etwa zwanzig Jahren als Mode-Instrument hoher Herrschaften in den Salon, ja selbst in den Concertsaal verpflanzt wurde.*) Wer noch heute diese Weisen rein und unverkünstelt vernimmt, der wird ihre Anklänge in Schubert's Walzern, ja in manchen seiner Sonaten-Scherzo, selbst im Scherzo der C-dur-Symphonie wieder erkennen; nicht als ob Schubert jemals eine steierische oder österreichische Melodie benutzt hätte — er, dem ein unversieglicher

---

*) Wir erinnern uns, in den elegantesten Badeorten ein Concert des „Herzoglichen Hofcitherspielers" gehört zu haben, worin dieser Variationen über die Schlußarie aus Lucia di Lammermoor vortrug!

Melodienborn floß! — er übertrug nur die nationale Färbung jener auf manche seiner Schöpfungen; und selbst eine seiner wunderbarsten, das einzig schöne Scherzo des A-moll-Quartetts, ist auf eine „Jodler"-Phrase gebaut, die man noch immer von jedem „Gasbua"*) im Wienerwald und an der steierischen Grenze hört. Natürlich ist diese Originalphrase in dur; was Schubert in dem tiefschmerzlichen Moll-Tonstücke daraus gemacht, zeigt eben, wie die Zauberhand eines göttlichen Genies aus anscheinend unbedeutendem Stoffe ein unvergängliches Kunstwerk formt.

Merkwürdigerweise haben gerade die beiden Tondichter, von welchen die Entwicklung des Walzers zuerst ausging, Schubert und Weber, keine Tänze für den Ballsaal geschrieben**), und zwei „Specialisten", Lanner und Strauß blieb es vorbehalten, Das, was Jene vorgeahnt, zu vollführen. Lanner folgte mehr dem ländler-artigen Style der Schubert'schen Walzer, Strauß — vielleicht unbewußt — dem Impulse Weber's; er gab dem Walzer jenen Aufschwung, der nunmehr durch den Sohn Johann zur glänzendsten Entfaltung gelangt ist. Lanner's Walzer trug noch das locale Wienerisch österreichische Gepräge; Strauß Vater vergrößerte ihn musikalisch, der Sohn erhob ihn zur kosmopolitischen Bedeutung.

Aber nicht durch ihre Compositionen allein sind die beiden Letztgenannten die Anreger einer gesellschaftlichen Reform geworden, sondern auch zum großen Thril durch die Art und Weise,

---

*) Geisbub, Ziegenhirt.

**) Weber war 1824 in Ems bei der damaligen Kronprinzessin von Preußen, jetzigen Königin-Wittwe zum Balle geladen; dort improvisirte er Walzer, welche er später für die hohe Frau auf ihr Ersuchen niederschrieb. Das Manuscript ist jedoch verschollen.

wie sie ihren Compositionen Verbreitung gaben, durch die Stellung, welche sie gegenüber dem Publikum einnahmen und festhielten. Strauß Vater war der Erste, der die Tanzmusik aus den Räumen des Ballsaales in das Concertlocal verpflanzte; er veranstaltete in Gärten und Restaurationssälen musikalische Abendunterhaltungen, in denen nicht getanzt wurde, und die ein Publikum versammelten, welches öffentliche Bälle nie betrat. Er erweiterte sein Programm nach und nach, nahm classische Compositionen darin auf und gab dieselben mit seinem vortrefflich geschulten Orchester in mustergiltiger Weise wieder; seine Concerte im Volksgarten (in der Nähe der Kaiserburg) und in Domaier's Casino (in Hietzing, gegenüber dem kaiserlichen Lustschlosse Schönbrunn) waren der Sammelplatz des elegantesten Publikums, und haben vor dem Jahre 1848 zur geselligen Annäherung der Stände mehr beigetragen als sehr viele liberale Schriften; diese wurden meistens als Leipziger und Hamburger Contrebande eingeführt und unter einem kleinen Publikum verbreitet, die Strauß'schen Tanzweisen waren ein demokratisches Fluidum, das dem wachsamen Auge der Polizei verborgen blieb, weil diese von dem Grundsatze ausging, daß je mehr die Leute auf Tanzmusik hörten, desto weniger sich um ernste Dinge kümmerten, was in Oesterreich nicht zutraf; dort sind die Stämme am weitesten zurück, welche am wenigsten Musik treiben — aber der liebenswürdige, Walzertrunkene Wiener tanzt noch heute über alle Schwierigkeiten hinweg, — es tanzt „halt" Alles, auch die Minister mit der Verfassung!*)

Strauß Vater stand im Zenith seines Ruhmes, als in

*) Der Artikel war zur Zeit des Ministeriums Hohenwart geschrieben.

Wien die Kunde sich verbreitete, daß der älteste Sohn Johann, damals ein kaum achtzehnjähriger Jüngling, Walzer schriebe, und, dem väterlichen Willen entgegen, ebenfalls Tanzcomponist werden wollte. Mit ungläubigem Ohr hörten die Leute die Kunde, wie immer, wenn eines berühmten Mannes Sohn dieselbe Laufbahn einschlägt; doch konnten sie nicht leugnen, daß schon in den Erstlingswerken sich ein „recht achtungswerthes" Talent zeigte. Bald gestaltete das Urtheil sich anders, und die Meinung, daß der Sohn einst über dem Vater stehen würde, gewann immer größere Verbreitung. So lange dieser noch lebte, mußte die Aufmerksamkeit eine getheilte bleiben; sein Glanz verdunkelte den Sohn, der nur mit großer Mühe Anerkennung zu erringen vermochte. Doch um so glänzender gestalteten sich später die Erfolge, als er mit gereiften Compositionen hervortrat, die eine neue Phase des — in seiner Form so beengten — Walzers zeigten.

Schon der Vater hatte dessen Rahmen erweitert, breitere Melodien, glänzendere Instrumentation, feinere Färbung eingeführt; der Sohn ging weiter, erfaßte die Vortheile, welche ihm die neuere Harmonik und Orchestration boten, mit genialem Blick, gab den Blasinstrumenten, welche bisher eine untergeordnete, mehr lärmende als musikalische Rolle spielten, eine freiere polyphone Bewegung, verstand es bei der breitesten Melodie verschärfte Rhythmik anzuwenden, und erzielte neue überraschende Effekte, die selbst den musikalischen Zuhörer interessiren, welcher dieser Gattung Musik ferner steht. Zu gleicher Zeit entfaltete er die hervorragendste Begabung als Dirigent. Wie er sein Orchester belebt und mitreißt, wird erst recht klar, wenn man dieselbe Composition, selbst von den besten Kräften, unter anderer Leitung ausführen hörte. Das Feuer, die leidenschaftlichen

Bewegungen, das scharfe Markiren auf seiner Geige, die manchem Zuhörer im ersten Momente vielleicht als Manier, als Berechnung äußerlichen Effektes erscheinen konnten, erweisen sich dann als Ausfluß einer Energie, die auch das sprödeste Material und das sprödeste Publikum bewältigt. Im Jahre 1867, zur Zeit der Weltausstellung in Paris, ging er dahin und nach London, und brachte mit der Bilse'schen Kapelle*) seine Compositionen zu Gehör. Die genannte tüchtige Kapelle war seit Jahren an die Leitung und Auffassung ihres Gründers gewöhnt; und wie erklangen dieselben Walzer, die sie ehedem schon so oft gespielt hatte, in dem Augenblick, als der Componist auf dem Dirigentenplatze stand! Das Publikum war elektrisirt, überschüttete Strauß mit Beifall — und seine Klänge beherrschten fortan die Tanzsäle von Europa!

Hier ist zu bemerken, daß er schon seit Jahren nur fremde Kapellen dirigirte. In Wien trat er in den Concerten seiner Brüder als „Mitwirkender" hervor, wenn er seine neuesten Compositionen von ihrem Orchester ausführen ließ. Seine Stellung als Hofballdirector hat er in letzter Zeit ganz aufgegeben, um sich ausschließlich der Composition zu widmen. Als erste Frucht brachte er eine burleske Oper: „Indigo", die in Wien mit großem Beifall, in letzterer Zeit auch in Berlin aufgeführt wurde und neben Tanzrhythmen manchen Beweis eines lyrischen Talentes bietet. Wir sind überzeugt, daß Strauß mit einem bessern Textbuche auch Bedeutenderes bieten wird; die Gattung, welche von vornherein Offenbachartige Behandlung verlangt, und auf demi-monde-Musik zugespitzt ist, kann auf die Dauer dem Publikum nicht genügen; der Dichter einer deutschen komischen

---

*) Bilse dirigirte die classischen Orchesterwerke.

Oper muß jetzt vor Allem auf das nationale kleinbürgerliche Leben zurückgreifen, das interessante heitere und lyrische Momente in Hülle und Fülle bietet.

Neben Johann, dem glänzendsten Träger des Namens Strauß, haben sich zwei jüngere Brüder, Joseph und Eduard, ausgezeichnet; sie errangen zwar nicht Erfolge, die mit denen des Aeltern annähernd zu vergleichen wären, aber sie fanden vielfache, wohlverdiente Anerkennung, die ihnen vielleicht in noch höherm Maße zu Theil geworden, wenn nicht das Publikum in der schweren Wahl zwischen so vielen „Strauß'n" Dem seine besten Kränze gab, der nun schon einmal die Europäische Berühmtheit genoß. Joseph, der schon vor zwei Jahren gestorben ist, galt als Componist für nicht weniger begabt, denn Johann, und stand bei den Musikern in gutem Ansehen um seiner künstlerischen Bildung willen, konnte aber als Dirigent keine durchgreifenden Erfolge erzielen. Eduard, der Jüngste, wandelt mit rüstigem Fleiße auf Strauß'scher Bahn, und erfreut sich großer Beliebtheit. Man rühmt auch seine energische Leitung.

Wenn wir ausschließlich von Strauß'schen Walzern gesprochen haben und nicht auch von den vielen anderen brillanten und beliebten Compositionen, von den Quadrillen und Polkas mit welchen alle Glieder der Familie die Tänze-Litteratur bereicherten, so geschah dies mit Absicht und aus wohlerwogenen Gründen. Uns erscheint nur der Walzer als ein wahrer charakteristischer Typus; in der Quadrille erblicken wir eine conventionelle Figur, in der Polka einen veredelten czechischen Hopser, wenig graciös und aller nationalen Eigenthümlichkeit entbehrend. Allerdings hat er selbst in der spröden englischen Aristokratie Aufnahme gefunden; diese sah vor fünfzig Jahren den Untergang der Welt vor sich, als Lord Palmerston, der damals noch

Hightory und der eleganteste Dandy Londons war, den ersten Walzer tanzte; der edle Lord wurde Whig, die jetzigen Dandies tanzen Polka, die Welt steht noch!

Nach welchen Weisen wird sie wohl in fünfzig Jahren tanzen? Welche Umwandlung werden die Umgangsformen und mit ihnen der Tanz erfahren? Wird ein Zukunftstanzmusiker kommen, oder eine „Umkehr“ stattfinden? Die Lösung dieser Fragen mag der „Salon“ im Jahre 1920 bringen; in der Gegenwart herrscht die Dynastie Strauß fast absolut im lustigen Reiche des Tanzes.

Die Berliner Oper.

Die nachfolgenden Aufsätze sind alle in den Monaten Februar bis Mai 1872 in der „Gegenwart“ erschienen, also zu einer Zeit als Frau Lucca noch im vollen Glanze ihres Ruhmes die Hofopernbühne, das Publikum und die Kritik beherrschte, als jede ihrer Improvisationen auf der Bühne als liebenswürdige oder geniale Laune betrachtet ward, und als noch Niemand zu fragen wagte, was jetzt — nachdem sie contractbrüchig geworden ist, und ganz bestimmt nicht wiederkehrt — überall proclamirt wird: daß die classische Oper durch ihren Einfluß gelitten hat. Ich erlaube mir nun, die Artikel unverändert wiederzugeben; der Leser wird entscheiden, ob meine Andeutungen von Reformen ungerechtfertigt waren, oder nicht. Es wird mir nicht einfallen zu behaupten, daß Frau Lucca **nicht** in diesem Jahre contractbrüchig ward, wenn man schon vor mehreren Jahren ihren Launen eine entschiedenere Haltung entgegensetzte, anstatt ihr jedes Zugeständniß zu gewähren; aber Niemand wird bestreiten können, daß, wenn vor Jahren ein künstlerisches Zusammenspiel, ein gutes Repertoire und nicht die Cassen-Einnahme als oberster Grundsatz der Hofopernbühne aufgestellt ward, **heute** der Abgang der Frau Lucca weniger schmerzlich empfunden würde; daß, wenn die Uebelstände, welche ich im Artikel „das Publikum der Königlichen Oper“ anführe, nicht in so erschreckendem Maße sich entwickeln konnten, heute Vieles auf den Brettern wie im Zuschauer-Raume anders stände.

Die Tanzkunst und das Ballet der Königlichen Oper.

Wir lieben die Tanzkunst, daher gehen wir nicht mehr in's Ballet. Die Wenigen unserer Leser, welche vor vielen Jahren die Fanny Elßler, oder die ältere Marie Taglioni (Gräfin Gilbert des Voisins) gesehen haben, werden uns auch ohne Argumentation verstehen. Aber den Jüngeren, der Generation der „Gegenwart", sind wir eine Erklärung unseres Ausspruches schuldig.

Die beiden genannten großen Tänzerinnen waren nicht nur außerordentliche individuelle Erscheinungen, sondern auch wahre Meisterinnen ihrer Kunst; ihre Leistungen zeugten nicht allein von den ihnen eigenthümlichen Talenten, sondern auch von vortrefflicher Schule. Die Elßler war unerreicht in plastischer Schönheit der Stellungen, in Ausdruck, Mimik und in der Originalität ihrer Tanzfiguren; wir erinnern uns noch mit Entzücken, wie sie in „Malers Traumbild", auf einem Fuße stehend, mit dem andern im strengsten Tactmaße den Triller begleitete, den der Solo-Flötist des Orchesters ausführte. In der Taglioni paarte sich die höchste Virtuosität des Tanzes mit liebenswürdigster Anmuth, mit ätherischer Leichtigkeit und Elasticität. Solche Vorzüge sind rein individuell, daher von Andern nicht zu verlangen. Aber wohl konnte man den Beiden nachstreben

in der Sorgfalt, die sie allen Vorbedingungen des schönen Tanzes widmeten: in der genauen Rhythmik und im schönen Maße der Bewegungen, in Haltung der Arme, vorzüglich aber im Gange und in der Verbeugung; hier zeigten sie den edelsten Anstand, hier waren sie Muster — leider unbefolgte Muster!

Unsere Tänzerinnen tanzen meist vortrefflich, aber gehen, stehen, die Arme halten, und gar sich verneigen — das können sie meistens nicht. Wenn sie gehen, tänzeln sie, wenn sie stehen, sind sie immer in Verlegenheit, wohin sie die Füße stellen sollen, und bei der Verbeugung ziehen sie den einen Fuß zurück, biegen die Kniekehlen, und bilden mit den Füßen fast ein längliches Viereck. Und was die Attitüde, die Plastik, das Mimische betrifft, so muß jetzt das Endziel des Studiums wohl nicht die Grazie, nicht das Künstlerische, sondern das effectvolle Schwenken der Füße sein. Ja, fast scheint es, als ob manche unserer Tänzerinnen bei ihrem Pas nach dieser oder jener Loge statt mit den Händen mit den Fußspitzen grüßen, statt „Kußhändchen" Kußfüßchen aussenden wollten.

Woraus mag wohl ein solcher Rückschritt in der Tanzkunst zu erklären sein? Unser Hofball-Director ist ein mit Recht berühmter Choreograph, und der General-Intendant der Königlichen Schauspiele besitzt einen seltenen Scharfblick für alles Scenische, für Parade-Aufzüge ꝛc. ꝛc. Warum also gehen und stehen unsere Tänzerinnen so wenig graciös, und bilden ihre Füße ein längliches Viereck bei der Verbeugung? Warum haben so manche Solo-Pas einen akrobatischen Anstrich? Vielleicht ist die Richtung der Schule eine nicht ganz richtige. Wir zweifeln nicht einen Augenblick an der vortrefflichen Dressur, an aufmerksames und mühevolles Einstudiren Alles dessen, was zur Tanz-Technik gehört. Aber dem Plastischen, überhaupt all Dem,

was nicht ausschließlich zum Bewegen der Füße gehört, scheint weniger Bedeutung zugestanden zu werden.

Wir wissen recht gut, daß Grazie, Leichtigkeit, Lebhaftigkeit des Geberdenspiels, nicht gelehrt werden können, sondern zuerst aus natürlichen Anlagen hervorgehen. Aber hieraus folgt nicht, daß das Ungraciöse, das Unfeine, das rein sinnlich Wirkende befördert und entwickelt werden dürfe. Ein altbekanntes Ballet, in welchem das ganze Balletcorps am meisten beschäftigt ist, in welchem also die Schule am prägnantesten hervortritt: „Flick und Flock", mag als Beweis angeführt werden. Wir haben vor Jahren einen fremden Gast hingeführt, ein ähnlicher Anlaß brachte uns in die letzte Vorstellung. Mit großem Vergnügen bemerkten wir, daß in dem Tableau „Paris" das Balletcorps nicht mehr cancanirte wie ehedem, sondern eine „danse militaire" in deutschen Soldaten-Uniformen ausführte, daß also die Königliche Bühne die Concurrenz mit den Offenbach'schen Tanzscenen aufgegeben hat. Aber wir bemerkten auch, wie der verbannte Cancan sich zu rächen und überall in den andern Nationaltänzen hervorzudringen suchte, zwar nur leise, homöopathisch, in gewissen Gesten und Bewegungen, aber nicht schwer erkennbar. Die „polka Viennoise", welche die Damen in Linzer Häubchen und zwanzig-Centimeter-Röckchen tanzten, war in manchen ihrer Figuren doch nur eine österreichische Uebersetzung der Polka des Jardin Mabille*).

Auf unsere kritischen Bemerkungen kann das Balletcorps allerdings antworten: „Wenn's nur den Zuschauern gefällt",

*) Seit der Veröffentlichung dieses Artikels ist der Cancan von der Königlichen Hofoper wieder in seine Rechte eingesetzt worden. Das patriotische Ballet bietet eine Scene — tanzende Franzosen — welche alles in diesem Genre bisher Geleistete überbietet, und selbst die öffentlichen Locale in Schatten stellt.

und wir erkennen von vornherein die Richtigkeit an. Zu unserer Entschuldigung sei hier gesagt, daß wir uns die Bemerkungen gar nicht erlaubten, wenn uns jener Tanzstyl in Commissionsräthlichen, und nicht auf der Königlichen Bühne begegnet wäre. Dort darf man nichts anderes suchen; aber die Königliche Oper ist, wie uns dünkt, ein Kunst-Institut, und hier dürfen wir wohl behaupten: der gute Geschmack muß auch in der Tanzkunst als erstes Gesetz vorwalten.

Das Ballet der Königlichen Oper hat merkwürdige historische Traditionen wie vielleicht kein anderes, und von denen auf eine ganz andere Entwicklung zu schließen wäre. Hier gründete Fanny Elßler ihren Weltruf: Sie kam, 22 Jahre alt, von Wien, wo der alte, geniale, charakterlose F. v. Gentz, in der Anbetung, die er der schönen und ebenso herzensguten Tänzerin weihte, Entschädigung gesucht hatte für die Demüthigungen, die er trotz aller Ehrenbezeugungen auswärtiger Mächte, von dem alten Kaiser Franz erdulden mußte, der den „unmoralischen" Hofrath, den „Schuldenmacher" nie leiden mochte. Die edle Rahel von Varnhagen interessirte sich in hohem Grade für die junge Künstlerin, wohl aus Freundschaft für Gentz, dessen geistreiche, blasirte Tiraden über die elenden politischen Zustände, deren eifrigster Mit-Gründer und Verfechter er gewesen, sie in ihrem idealistischen Glauben für baare liberale Münze nahm; sie warb förmlich in der Kritik und in der Gesellschaft für Fanny Elßler, und in Berlin zuerst war deren hohe künstlerische Bedeutung erkannt, gepriesen, und aller Welt verkündigt. —

Wenige Jahre darauf feierte Marie Taglioni d. A. auf der hiesigen Hofbühne in der „Bajadere" jene großartigsten Triumphe, deren sie sich noch lange nachher in ihrer casa d'oro an Venedigs canale grande mit Freude und Genugthuung erinnerte,

weil man vor Allem „ihre Decenz“ so sehr gerühmt hatte. Und von den Brettern der Berliner Hofbühne trat vor wenigen Jahren die ihres Namens nicht unwürdige Marie Taglioni d. J. in den Fürstenstand.

Vergebens sucht man die Spuren dieser Tanzfeen in den jetzigen verschiedenen Pas unserer Hofbühne, und auch der Leser, der die Taglioni und Elßler nicht gesehen hat, wird jetzt begreifen, warum wir aus Liebe zur Tanzkunst nicht in's Ballet gehen.

Fromme Wünsche für unsere Hof-Opernbühne.

L'art (nicht l'or!) est une chimère sachons nous en passer.

Berlioz
in „à travers chants“ im Artikel „les appointements des chanteurs.“

Seit ich lesen gelernt habe, erinnere ich mich nicht eines Jahres, in welchem nicht Artikel über die Nothwendigkeit einer Reform der Opern-Theater, über unbezeichenbare Forderungen der Sänger, über den Verfall der Gesangskunst erschienen wären, und in welchem nicht Coulissen-Geschichten und Intriguen berichtet wurden, denen gegenüber die Wendungen des Grafen Benedetti in seiner „mission en Prusse“ unschuldig sind wie die Jungfernrede des Herrn v. Kusserow der (wie er selbst erklärte) sie nicht hielt, weil er keine Zeit gehabt hatte, sie auswendig zu lernen.

In der guten alten anteparlamentarischen Zeit, wo noch die Politik mit weniger Kunst, und auch die Kunst mit etwas weniger Politik getrieben wurde, gab es fast keine wichtigeren Ereignisse, als die auf und hinter der Bühne; der Krieg zweier Primadonnen beschäftigte die Lesewelt mehr, als heute die Alabama-Frage. Seither hat sich so Vieles, fast Alles geändert: Systeme, Regierungen, Staaten, Throne werden gestürzt, Reiche wurden gegründet, die großartigsten Umwandlungen durchgeführt; aber die Sänger und Sängerinnen sind sich gleich geblieben. Und was Horaz vor 1900 Jahren in seiner Satire „Omnibus

hoc est vitium cantoribus etc." geschrieben hat, gilt noch heute; es sind nur einige neue vitia hinzugekommen, welche dem Heiden noch unbekannt waren.

Als vor zwanzig Jahren die Wagner'schen Bücher und Aufsätze erschienen und allgemeine Bewegung erregten, da erwarteten selbst die Gegner seiner Kunstprincipien heilsame Wirkung seiner Bemerkungen über das Theater. „Jetzt, wo ein Deutscher Ton- und Textdichter für deutsches Kunstleben kühn in die Schranken tritt, werden auch die deutschen Sänger, besonders die, welche seine Opern singen, ihre Mission „für's Volk" begreifen, und etwas volksthümlichere Forderungen stellen." Aber welche Illusion! Die Wagner'schen Evas, Elsas, die Tannhäuser und Tristane sind nicht um ein Haar „volksthümlicher" als die Meyerbeer'schen Selicas, Valentinen, Raouls und Vascos; und binnen zwei Jahren werden eine Primadonna oder ein Tenorist die nur 20,000 Thaler Gage und 500 Thlr. Spielhonorar erhalten und nicht alle drei Monate ihre Forderungen erhöhen, an den Tagen, wo sie nicht singen, für hohes Eintrittsgeld als Merkwürdigkeit gezeigt werden, zum Besten der Wittwen- und Waisencassen des Orchesters, dessen bestbezahlte Mitglieder mit Mühe das Schulgeld erübrigen. Wohin soll es mit der Kunst und mit den Bühnen kommen, wenn diese von den Launen jeder Sängerin abhängen, die heute eine Rolle übernehmen, morgen zurückweisen, und die, wenn das Publikum eines Abends ihnen nicht genug enthusiastischen Beifall zu klatschen schien, am andern Tage ihre Entlassung einreichen? Was soll aus den Kunstanstalten werden, wenn alle Jahre die Besserung der Opernverhältnisse gepredigt wird, während diese alle sechs Monate sich verschlechtern?

Wenn wir, um diese Fragen zu beantworten, auf die Grund-

ursachen zurückgehen, so müssen wir vor Allem die Sänger und Sängerinnen in Schutz nehmen gegen ungerechte Vorwürfe: nicht sie tragen die Schuld der zerfahrenen Zustände, sondern das Publikum, die Kritik und in letzter und oberster Reihe die Intendanzen. So wie es keinen Absolutismus gab, der so groß war wie der Servilismus der Schranzen, so auch hat noch keine Ungemessenheit der Sänger existirt, die nicht überboten wurde von dem Hyperenthusiasmus der Partheigänger, von der Nachsicht der Kritik, von der Nachgiebigkeit der Intendanzen. Die armen Sänger und Sängerinnen sind, wenn sie ihre Carrière beginnen, ganz erfüllt von rein künstlerischen Gefühlen, kennen kein höheres Ziel, als Erfüllung ihrer Mission; Schmuck, Baronskronen, Equipagen &c. sind ihnen Lappalien, die Kunst ist Hauptsache; aber nach und nach werden sie vom Publikum verhätschelt, von der Kritik verwöhnt, von den Intendanzen in allen ihren — Eigenthümlichkeiten bestärkt.

Mag eine Sängerin behufs ihrer Effecte eine Rolle umgestalten, wie es ihr beliebt, eine classische duftig-poetische Parthie in's Soubrettenfach herabziehen, ein brillantes Zerrbild liefern — das Publikum klatscht, die Kritik preist, die Intendanz zählt die Einnahme. Jede Opposition wird vom Publikum als eine hämische Intrigue verschrieen, jede Unart wird von der Kritik vertheidigt, im Nothfalle greift selbst die Intendanz zur Feder! Als einmal der Frau Lucca in einer Mozart'schen Oper eine willkürliche Tempo-Veränderung beliebte, um die ihr eigenthümliche liebenswürdige, den Effect nie verfehlende Koketterie anzubringen, der Kapellmeister aber die Veränderung nicht gelten ließ, sondern im selben Tempo den Tact weiter schlug, wodurch freilich der eben beabsichtigte Effect verloren ging, da nahm die Kritik Parthei für die Sängerin, sprach von

Privatangelegenheiten und kanzelte den Kapellmeister ganz gehörig herunter. Niemand nahm sich die Mühe, die betreffende Stelle in Mozart zu prüfen, und sich zu überzeugen, daß jenes Ritardando nicht blos dem Charakter der Arie ganz widersprach*), sondern auch bei der selbstständigen Begleitung im Orchester, bei welcher ein Instrument fast soloartig mitwirkt, sich äußerst schwierig, wo nicht unausführbar erweist. Wenn das von einer über jeden Verdacht auch nur der Beeinflussung erhabenen Kritik geschieht, aus bloßem Wohlwollen und aus Rücksicht für den Liebling des Publikums, was soll man von diesem erwarten, das seine Kunstanschauungen aus den Kritiken schöpft?

Als dieselbe Dame — nach mehrmaligem plötzlichen Absagen — eines Abends von einem Theile des gereizten Publikums in unangenehmer Weise empfangen ward, trat der General-Intendant der Königl. Schauspiele als Schriftsteller an den Anschlagsäulen auf, und veröffentlichte unter dem Theaterzettel eine Ansprache an das Publikum, in welcher er die Ecke des Opernhauses bezeichnete, aus welcher die Aeußerungen des Mißfallens gekommen waren, und das Publikum bat, der Künstlerin den Beruf nicht zu erschweren. Wenn ein Königlicher General-Intendant, der überall als durchweg ehrenhaft und wohlwollend anerkannt wird, sich zu dergleichen Zugeständnissen herbeiläßt, wie sollen da die Ansprüche nicht täglich wachsen?

Als die von uns sehr hochgeschätzte Artôt vor einigen Jahren bei ihrem Gastspiele die „Traviata" von Verdi auf die Hofbühne brachte — eine Oper, in welcher die Gemeinheit der Musik nur von der des Textes erreicht wird, — ließ sich keine

*) Das Wort „ja", sechs Mal wiederholt in einer lustigen Arie, ist doch wahrhaftig nicht jedesmal langsamer auszusprechen!

Stimme weder in den leitenden, noch in den beurtheilenden, noch in den zahlenden Kreisen vernehmen, welche darauf hinwies, daß, wenn schon auf der wegen ihrer classischen Traditionen hochberühmten Königlichen Hofbühne die Einen italienisch, die Andern deutsch, die Dritten kauderwälsch singen sollten, man doch wenigstens eine Oper wählen müßte, deren Bedeutung als Kunstwerk einige Entschädigung böte für dergleichen Unsinn und Profanation, und nicht ein so niedriges Product wie jene „Traviata".

Wenn nun solch' Unbegreifliches auf der ersten deutschen Hofbühne vorkommen kann, so darf man sich nicht wundern, daß zuletzt abnorme Zustände entstehen, daß eine Sängerin Forderungen stellt, welche auch die glänzendsten Coulissentraditionen in den Schatten stellen, daß eine andere von der Bühne, die einst als Musteranstalt der „Decenz" und des guten Tones galt, eine Art von Strafpredigt an das Publikum hält.

Sollte Rousseau wirklich Recht gehabt haben, als er das furchtbare Wort sprach: Le théâtre purge les passions, qu'on n'a pas, et fomente celles qu'on a —? Wir wollen diese allgemeine Frage vielleicht einmal später erörtern, jetzt nur die in Betracht ziehen: was ist zu thun? oder vielmehr, was wäre zu thun?

Die Oberleitung einer großen Hof-Opernbühne hat die Alternative zwischen zwei Haupt-Grundsätzen:

Sie repräsentirt die Kunst in all ihren Zweigen, oder sie will Geld machen; sie stellt sich die Aufgabe, den Geschmack des Publikums zu leiten, oder ihm zu folgen. Im ersten Falle wird sie den von ihr gewählten Weg nach den höchsten Zielen unerschütterlich wandeln, im andern Falle sich von den Tageseindrücken bestimmen lassen. Im ersten Falle wird sie ihre Hauptpflege der großen classischen Oper widmen, sie mit allen zu Ge-

bote stehenden Mitteln ausstatten, auf gründliches Studium und Verständniß aller Einzelheiten dringen, selbst die Nebenrollen auf's Beste zu besetzen trachten, um ein vollendetes Zusammenspiel zu erzwecken und als Muster-Kunstanstalt zu wirken; im andern wird sie vor Allem den Opern Aufmerksamkeit widmen, die das Haus füllen. Im ersten Falle wird sie den „Fidelio" von Beethoven mit den ersten Kräften aufführen, selbst auf die Gefahr hin, daß sie den ersten Künstlern große Spielhonorare für verhältnißmäßig kleine Parthieen zahlt, im zweiten Falle wird sie den „Fidelio" als Lückenbüßer vorführen, und — wie das bis jetzt an der Hofbühne gang und gäbe ist — ein Ballet darauf folgen lassen. Im ersten Falle wird sie versuchen, Rossinis Meisteroper „Tell" selbst mit großen Opfern vorzuführen, im zweiten wird sie finden, daß irgend eine französische Spieloper sich viel leichter einstudiren läßt und ergiebigere Einnahmen sichert. Im ersten Falle wird sie den harten Kampf mit dem Tagesgeschmacke aufnehmen und riskiren müssen, daß eine Zeit lang das Opernhaus weniger besucht werde, bis das Publikum wieder ein künstlerisches Zusammenspiel würdigen und die Virtuosenleistungen nach ihrem Werthe schätzen lernt; im zweiten Falle unternimmt sie kein Wagestück, ist dem Publikum gefällig, und füllt die Casse. Im ersten Falle wird sie einen künstlerischen, aber in den Augen sehr vieler Leute unpraktischen Weg einschlagen, im zweiten einen gerade nicht grundsätzlich unkünstlerischen, aber vor Allem „praktischen". Sonderbarer Weise läßt sich bei genauerer Prüfung darlegen, daß der praktische Weg nicht weniger Gefahren und Nachtheile bietet, als der andere. Eine große Hofbühne, die entschieden auf der Bahn der Kunst wandelte, würde allerdings zuerst die großen Opfer bringen müssen, die alle wahrhaft großen Unternehmungen (wenn sie nicht

in's Börsenfach schlagen) unbedingt verlangen; sie würde einen Kampf nach zwei Seiten hin zu bestehen haben: mit dem Publikum, das sich in seinen gewohnten Amüsements nicht stören lassen will, und mit sehr vielen Sängern, von denen nicht zu erwarten ist, daß sie Etwas von ihrer „Individualität" aufgeben, um sich einem großen Ganzen beizuordnen (geschweige denn unterzuordnen). Sie müßte vielleicht die harte Probe durchführen, daß sie ihre Künstler heranbilde, oder solche beriefe, die noch nicht zu den sehr Berühmten gehören. Noch gar manche andere nicht gering anzuschlagende Schwierigkeiten würde sie zu bewältigen haben. Aber wenn sie einmal mit ihren Principien nach oben und unten durchgedrungen ist, dann wird sie in der großen Residenz Deutschlands wohl ein zahlreiches Publikum finden, — und wo dieses sich einfindet, da sind auch die „berühmten" Sängerinnen und Sänger nicht weit, welche sich den künstlerischen Anforderungen unterwerfen, wenn sie dabei nur sicher sind, Beifall zu erringen. Sie werden auch als Mitglieder einer Hofbühne, die des Rufes einer wahren Kunstanstalt genießt, mehr Bedenken hegen sich durch gewisse Manöver der Kunstwelt gegenüber zu compromittiren, als sie bei den jetzigen Zuständen hegen, wo sie an sonderbarsten Gebaren einander überbieten, und doch eigentlich nur im Comparativ und Superlativ das thun, an dessen Positiv das Publikum von ihnen schon seit Jahren gewöhnt sein muß.

Wir glauben also, daß eine große Hofbühne auf einem Wege, auf welchem die Kunstprincipien wenigstens als die Hauptweiser aufgestellt sind, zu einem gedeihlichen Ziele gelangen könnte, allerdings nur mit großen Opfern, großer Ausdauer und Energie.

Aber — wohin hat denn der bisher eingeschlagene prak-

tische Weg geführt? Sind alle die Zugeständnisse, welche den Lieblingen des Publikums gewährt wurden, alle die selbstverleugnenden Opfer an Autorität, welche die Oberleitung gebracht hat, wenigstens den Interessen des Theaters dauernd förderlich gewesen?

Steigen nicht die Honorarforderungen der Sänger in einem Maße, daß der Berliner Magistrat bald eine Opernsteuer erheben lassen muß, oder die Regierung vom Reichstage Dotationen für die ersten Mitglieder der Bühne fordern dürfte, wie für die Heldenführer der Armee? Und wenn die Geldforderungen bewilligt sind, kommen dann nicht noch die sogenannten künstlerischen, deren Wesen ein großer Musiker und edler Mensch, der nie eine Zeile für die Oeffentlichkeit schrieb — Mendelssohn — vor vielen Jahren viel besser geschildert hat, als wir es vermögen.*)

Gleicht die Entwicklung der Zustände nicht schon fast der eines Privat-Stadttheaters, wo der Director Alles thun muß, um die beliebte Primadonna, und durch sie das Publikum, bei guter Laune zu erhalten — damit seine Casse sich fülle? Und können wir nicht mit vollem Fug und Recht behaupten, daß ohne eine durchgreifende energische Reform die verschiedenen Scenen, welche dem Publikum der deutschen Kaiserstadt vorgespielt worden sind, alle Jahre neu einstudirt, viel-

---

*) „Mir ist immer, als müßten unsere Landsleute es entweder von Herzen recht gut mit der Musik meinen, oder es wäre eben jene abscheuliche, dumme, und noch dazu affectirte Kälte in ihnen, während so eine italienische Kehle daher singt, was sie kann, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, allenfalls um des Geldes willen; aber doch nicht um des Geldes und der Aesthetik, und des Bewußtseins, und der Recensionen, und der richtigen Schule, und 27,000 anderer Gründe willen, die alle mit der inneren Natur nicht aufrichtig zusammenhängen.“
(Brief an Fr. Frege, aus London 31. August 1846.)

leicht mit veränderten Costümen und Decorationen, wieder zur Aufführung kommen werden, daß die neuen Sängerinnen ganz in die Fußtapfen ihrer Vorgängerinnen treten werden, sobald sie auf dem anfangs schwankenden Podium fest stehen können?

Wir vermögen nicht alle die maßgebenden Rücksichten, welche solche Zustände einreißen ließen, zu erkennen oder zu erwägen, und haben daher auch für unsere Besprechung die Aufschrift „fromme Wünsche" und das Motto von Berlioz erwählt; aber wir behaupten, daß selbst bei sehr weitgehenden Rücksichten manchem dieser Zustände Einhalt geboten werden muß, wenn sie nicht zur Auflösung führen sollen, und daß bei einem Kampfe der Oberleitung für die Interessen der Kunst die gesammte Kritik und zuletzt auch das Publikum auf ihrer Seite stehen würden.

Zum Schlusse erlauben wir uns einige Worte an den geneigten Leser über unsere Richtung und unsere Zwecke. Wir werden alle wahre Kunstbestrebungen anerkennen, selbst wo sie mit unsern Ueberzeugungen nicht zusammentreffen, wir werden selbst gegebene Verhältnisse berücksichtigen, soweit diese nicht der gedeihlichen Entwicklung entgegenstehen; wir werden aber künstlich Hinaufgeschraubtes, Unhaltbares, Hohles, Uebertünchtes beim richtigen Namen nennen, wo immer wir es finden. Nun ist es aber schwerer, gegen Sänger und Theater zu schreiben, als gegen den Fürsten Bismarck. Dieser hat zwar die Ideen von der Führung Deutschlands durch Preußen verwirklicht, den Norddeutschen Bund und die Allianzen mit Süddeutschland geschaffen, durch welche im Kriege mit Frankreich die Nation zur bisher nur geträumten Einheit gelangte. Und er ist — was wir auf unserem atomistischen Standpunkte mit zu dem Höchsten rechnen —

nach jedem neuen Erfolg milder und nachgiebiger vor die Vertreter der Nation getreten. Aber er beansprucht doch keine Unfehlbarkeit; und unter denen, die seine Ideen und Anordnungen ausführen, giebt es bedeutende Männer, die auch Andersmeinende gelten lassen und nicht jede Verständigung und Aufklärung abweisen. Beim Theater hingegen ist Alles unfehlbar, die ersten Sänger, die ersten Tänzer, u. s. w.; und nun gar die Weisheit der Kanzlei! die steht noch *über* der Unfehlbarkeit, sie trohnt in den Wolken, wenn's auch nur gemalte sind!

Unsere Aufgabe ist eine um so schwierigere, da wir keiner Coterie angehören, vor der Hand nur auf die Zustimmung Weniger, ganz Unbefangener rechnen können, und gewärtig sein müssen, daß selbst Manche, die uns im Geheimen Recht geben, dies öffentlich nicht eingestehen, weil sie vorfühlen, daß wir bei nächster Gelegenheit auch die hohlen Rüstungen in *ihrem* Lager nicht für Heldenleiber anerkennen werden. Wir fürchten nicht, uns zwischen zwei Stühlen auf die Erde zu setzen, da wir auf unseren Füßen ganz fest stehen können; mit der Zeit wird das Publikum selbst entscheiden, welche Zwecke wir anstreben.

Die deutsche komische Oper in Berlin.

Berlin, die geistreichste Stadt Deutschlands, in welcher Meyerbeer geboren ward, Mendelssohn seine ganze musikalische Bildung erlangte und seinen „Sommernachtstraum" componirte, — Berlin, die Pflanzstätte des „Kladderadatsch", der „Wespen", der Glasbrenner'schen Satire, hat kein erträgliches Textbuch einer komischen Oper und keine komische Oper erzeugt. Unter all' den genialen Possendichtern, den Erfindern des „höheren Blödsinns" hat Keiner es unternommen, gewöhnlichen Menschenverstand in heitere Verse zu kleiden, unter den vielen talentvollen Componisten, welche den „höheren Blödsinn" musikalisch illustrirten, hat Keiner eine Oper componirt, welche auch die wohlwollendste Kritik dem Publikum warm empfehlen durfte. Um diese seltsame Erscheinung einigermaßen zu erklären, muß man zuvörderst einige allgemeine Fragen erörtern: Haben wir Deutschen komische Musteropern? Und haben wir Deutschen Textdichter für eine komische Oper?

Die Antwort auf die erste Frage lautet unbedingt verneinend. Während die deutsche Instrumentalmusik unzählige humoristische, phantastische, geistreiche Compositionen aufweist, Haydn'sche Menuette und Rondos voll sprudelnder Heiterkeit,

Beethoven'sche lustige durchgearbeitete Sätze voll dramatischen Lebens, Mendelssohn'sche und Schumann'sche Elfenreigen und Traumesgaukeleien voll geistreicher Wendungen; während jeder neuere namhafte Componist irgend ein lustiges wirkungsvolles Phantasiestückchen geliefert hat, sucht man vergebens nach einer deutschen komischen Oper, die nach dem Texte und nach dem Style der Musik national deutsch zu nennen wäre, in dem Sinne, wie man „il matrimonio segreto", „il barbiere di Seviglia", „elisir d'amore", „Don Pasquale" national italienisch, oder „Maurer und Schlosser", „Weiße Dame", „Johann von Paris" national französisch nennen kann. Eine derartige deutsche Oper existirt nicht, ja sie hat eigentlich seit dem Dittersdorf'schen (und Hiller'schen) Singspiele gar nicht existirt. In Mozart's „Entführung" sind die komischen Theile von unverwüstlicher Schönheit, dagegen gehören die ernsteren mit sehr wenigen Ausnahmen zu den schwächeren des göttlichen Wolfgang; in der „Zauberflöte" hält, wie in den Shakespeare'schen Dramen, das Komische gleichen Schritt mit dem Erhabensten, und „Figaros Hochzeit" — wir behaupten das auf die Gefahr hin, verketzert zu werden — ist keine eigentlich deutsche Oper: sie ist im italienischen Style ihrer Zeit geschrieben, allerdings von dem größten deutschen Operncomponisten. Wer die italienischen Opern jener Zeit prüft, der findet, daß der Unterschied zwischen ihnen und „Figaros Hochzeit" vor Allem im geistigen Inhalte, nicht in der Form besteht. Nicolai's „lustige Weiber" sind die vortreffliche Arbeit eines Eklektikers, Flotow's „Stradella" und „Martha" sind sehr geschickte Nachahmungen des besseren französischen Styles, mit einigen deutsch-sentimentalen Zuthaten. Wagner's „Meistersinger" können hier nicht in Betracht gezogen werden, weil diese Oper bei ihren außerordentlichen Schönheiten

Anforderungen an die Sänger und an Chöre stellt, denen nur die ersten Hofbühnen zu genügen vermögen. Nebenbei wollen wir auch bemerken, daß eine Oper, die trotz aller Abkürzungen noch immer vier Stunden dauert, dem Publikum kleinerer Städte eine zu große Kraftanstrengung auferlegt.

Um eine komische Oper im deutsch-nationalen Styl zu finden, muß man bis zu Dittersdorf's leider halbvergessenem „Doctor und Apotheker“ und Lortzing's Operetten zurückgreifen. Wir halten die erstgenannte für so lebenskräftig, daß sie bei guter Aufführung noch heute „volle Häuser machen“ würde; der Text bietet ein heiteres Bild des kleinbürgerlichen Lebens im verflossenen Jahrhundert und die Musik ist von unvergänglicher Frische. Die Lortzing'schen Singspiele sind leider fast überall vom Theaterzettel verschwunden und wir gestehen mit schwerem Herzen, daß sie, zwischen vergangener und neuer Entwicklung eine schwache Mitte haltend, kaum noch lebensfähig sind. Vielleicht war Keiner mehr berufen, eine deutsche komische Oper zu schreiben, als Lortzing; aber die jammervollen Verhältnisse hinderten ihn, sich emporzuschwingen, und die patentirten Kapellmeister, anstatt ihn aufzumuntern, blickten vornehm und abweisend auf ihn herab, obwohl die meisten nicht im Stande waren, zehn Tacte solcher Musik zu schreiben, wie sie im „Waffenschmied“ und im „Czaar und Zimmermann“ aus jeder Seite hervorsprudelt.

Das Gebiet der deutschen komischen Oper liegt jetzt vollkommen brach; einige Componisten haben vereinzelte Versuche angestellt (wir erinnern uns einer Oper von Schmidt, die „Weiber von Weinsberg“, die sehr Beachtenswerthes enthielt), aber sie nicht wiederholt, weil der Deutsche nicht wie der Franzose und Italiener es über sich gewinnen kann, zehnmal Ober-

flächliches oder Unbedeutendes zu schreiben, bis ihm das elfte Mal ein Wurf gelingt, und weil ihm auch die Theilnahme des Publikums nicht aufmunternd entgegenkommt; andere Componisten haben den practischeren Weg eingeschlagen, Offenbach'schen Caffeesatz nachzubrühen, für Leute, welchen „Familien-Caffee" mit Fusel versetzt noch ein angenehmes Getränke dünkt; in Wien wird in phantastisch-orientalischem oder griechischem Costüm gejodelt, es werden Walzer gesungen, es wird „Geld damit gemacht"; aber eine deutsche komische Oper, die sich dauernd behauptete und Verbreitung fand, ist nicht componirt worden, und allüberall, auf allen deutschen Bühnen herrscht die Offenbach'sche Muse; ihre besseren Erzeugnisse, welche angenehme, selbst reizende Melodien, auf anständigen Texte componirt, bieten, wie „Fortunio's Lied", oder „die Verlobung bei der Laterne" (ein kleines Meisterstück!) munden jedoch dem Theatergaumen nicht mehr; nur die „großen" Werke des Kölnischen Vertreters der möglichst wenig angezogenen französischen Civilisation üben Anziehungskraft aus: „Die schöne Helena", „Blaubart", „Großherzogin von Gerolstein", „Prinzessin von Trapezunt", „Pariser Leben" ꝛc. — Stimulantia in Text und Musik, der witzig gepriesene Ehebruch, bei welchem der betrogene Ehemann als der schuldigere und jedenfalls lächerlichere Theil erscheint, die Frechheit, die allein sich witzig beweist, die Niedertracht, die allein Lebenslust zeigt, neben den langweiligen, anständigen Leuten — diese allein beherrschen jetzt in Offenbach'schen Opern die Bretter, die glücklicherweise nicht immer „die Welt bedeuten". Goethe's derbes Wort über Neumann's Schauspiele ist noch heute zutreffend: „Seitdem Thalia und Melpomene durch Vermittlung einer französischen Kupplerin Unzucht treibt mit dem Nonsens, hat sich dieses Geschlecht vermehrt wie die Frösche!"

Es wäre eine merkwürdige Erscheinung, ja eine Schmach, wenn solche Zustände nicht beseitigt werden könnten, wenn deutsche Dichter und Componisten unfähig sein sollten, eine gute komische Oper zu schaffen, wenn das deutsche Theaterpublikum, und nun gar das der Kaiserstadt, wirklich so weit herabgesunken wäre, daß es nur noch an dem schlimmsten haut-goût Geschmack fände! Nein und abermals nein! dem ist nicht so! Der Kampf gegen solche Zustände ist kein unsicherer, der Sieg wäre kein zweifelhafter! Allerdings müssen Versuche angestellt und wiederholt werden, bis „der große Wurf gelingt", allerdings darf nicht die Zwittergattung der „Spieloper" im französischen Sinne angestrebt werden, sondern nur eine deutsche komische Singoper, allerdings dürfen die berühmten Dichter und Componisten Deutschlands solches Streben nicht unter ihrer Würde halten, dürfen sogar nicht verschmähen, von den Italienern, von ihrem „matrimonio segreto", „Don Pasquale", „elisir d'amore" zu lernen, wie aus unscheinbarstem Stoffe kleiner Verhältnisse und im engsten Rahmen ein vortreffliches Genrebild geschaffen werden kann; allerdings muß auch die Kritik mithelfen, darf sich nicht unthätig verhalten und sich mit der bequemen Ausflucht rechtfertigen: „Alles Reden und Schreiben hilft ja doch nichts, das Publikum will nichts Anderes!" Das große Publikum will überhaupt nie! Hat es etwa den Krieg im Jahre 1866 oder den von 1870 gewollt?! Es hat heldenmäßig mitgefochten, sobald sein Wille gelenkt wurde, sobald der Krieg entbrannt war.

Und wie im politischen Leben, so ist's auch in der Kunst! Das Gemeine wird immer seine Anhänger und Anpreiser finden, die sich jedem ihnen Unbequemen widersetzen*) und beweisen,

*) Kotzebue schrieb am 15. October 1815 (nach dem Freiheitskriege!) an den Hofintendanten Grafen Brühl: „Sobald ein Schauspiel den Geist mehr be-

daß das, was sie anstreben, das einzig Richtige sei! Aber wir behaupten, der Zeitpunkt, die Gemeinheit in der Kunst zu bekämpfen, ist jetzt ein günstiger, wenn nur der rechte Wille, Muth und Ausdauer sich vereinen!

Die deutsche komische Oper könnte einen raschen höheren und vom Erfolge begünstigten Aufschwung nehmen, wenn die Hofbühnen ihr einige Aufmerksamkeit angedeihen ließen, und allenfalls damit begännen, daß sie die älteren guten deutschen Operetten, sorgfältig einstudirt, als Lückenbüßer vor den Ballets aufführten. Sie können ein solches Probestück eher unternehmen, als die Privattheaterdirectoren, denen jede komische Oper ohne Offenbach'sche Ingredienzien sofort das Schreckbild eines leeren Hauses hervorzaubert. Wie wär's, wenn unsere Königliche Hofbühne einmal Dittersdorf's „Doctor und Apotheker" in der oben angedeuteten Weise vorführte? Oder — was noch viel entschiedener wirkte — wenn sie einige namhafte Dichter mit der Dichtung eines Textes beauftragte, dessen Stoff dem deutschen Leben entnommen sein müßte, und dann die neuen Componisten mit der Tondichtung betraute? Es wäre für Brahms, Gernsheim, Bruch eine ebenso ehrende wie lohnende Aufgabe

---

schäftigt als die Einbildungskraft, so wird es nimmermehr ein großes Publikum für sich haben. Das Publikum nach und nach erziehen, hieße also mit anderen Worten: bewirken (sic!) daß es die Vergnügungen der Einbildungskraft denen des Geistes unterordnete, und das kann selbst Gott nicht, wie er einmal die Menschen geschaffen hat." Dann sagt er: „Sie werden vielleicht sagen, eben auf die höhere Stufe der Bildung muß das Theater nach und nach führen. Das hieße ja den Zweck zum Mittel machen!" Nach diesen Auseinandersetzungen empfiehlt sich Kotzebue als Director für ein zweites Theater „mit einem guten Gehalt und einer Art von Titel". „Sie würden mich sehr gut brauchen können." So schrieb der Dichter von „Menschenhaß und Reue", der Kais. Russ. Etatsrath! Und da soll man irgend einen „Commissionsrath" tadeln, der auf seiner Bühne nur Zotenstücke aufführen läßt!

dem Publikum eine gute deutsche komische Oper zu bieten und ihm zu beweisen, daß es seine geistige Nahrung nicht bei französischen Garköchen zu suchen brauchte. Und es wäre ein hohes Verdienst der Hofbühne, wenn sie durch ihre Initiative diesem Ziele den Weg bahnte. Deutscher Wille, deutscher Muth und deutsche Ausdauer haben französischen Uebermuth und französische Großthuerei in den Staub geworfen; uns dünkt, daß es deutschen Dichtern und Musikern nicht unmöglich sein würde, über französische Cancan-Texte und Cancan-Musik den Sieg zu erringen.

Das Publikum der Königlichen Oper.

„Die Kritik soll vermittelnd wirken zwischen Publikum und Künstlern". Dieser Satz ist nur so lange richtig, als eine Vermittlung im künstlerischen Sinne möglich ist, d. h. so lange bei dem Publikum und bei den Künstlern die edlere Geschmacksrichtung vorherrscht, so lange Diese zu gefallen trachten, aber die höheren Rücksichten und Pflichten nicht außer Acht lassen, den wechselnden Tageslaunen der geputzten Menge keine weit gehenden Zugeständnisse entgegen bringen, so lange andrerseits das Publikum zwar vor Allem angenehm angeregt, unterhalten sein will, aber nicht den feineren Sinn für das Gute verliert, das Edlere erkennt und anerkennt und das Gemeinere abweist. Bei solchem Verhältnisse soll die Kritik vermittelnd wirken und selbst dort, wo sie Tadel ausspricht, deutlich die Absicht zeigen, daß sie nur Irrthümer berichtigen, ästhetische Fingerzeige bieten, Einzelnes darlegen und erklären will zur Verständigung über das Ganze. Wenn aber der Gegensatz der Regeln der Kunst und des guten Geschmacks, ja selbst des guten gesellschaftlichen Tones, zu der herrschenden Geschmacksrichtung sich als ein unvermittelbarer erweist, wenn die feinere Bildung und ihre milden Ansprüche immer scheuer zurückweichen vor dem tosenden Drängen der Vergnügungssucht und der Ostentation, wenn

schlechter Ton, plumper Luxus und die Concessionen an deren Forderungen sich gegenseitig überbieten; wenn solche Zustände, wie sie an unserer Hofopernbühne seit den letzten Jahren sich zeigen, anstatt bekämpft zu werden, durch Duldung und Zugeständnisse Beförderung quasi Aufmunterung finden, wenn selbst die Oberleitung, in hoher, unabhängiger Stellung dem hin- und herschiebenden Tagesgetriebe entrückt, anstatt dieses zu ignoriren, ihm Berücksichtigung schenkt und die Casseneinnahme als maßgebendes Kriterium gelten läßt: dann kann, dann darf die Kritik nicht zu vermiteln suchen; dann ist ihr die Aufgabe zugewiesen, vor Allem das Scheingold vom echten Metalle zu scheiden, das Ergebniß dieser Scheidung mit Entschiedenheit darzulegen, auf die einzelnen gefährlichen Schäden hinzuweisen, die beseitigt werden müssen, damit eine Besserung des Ganzen angestrebt werden könne. Mit schönen Worten und Umschreibungen ist nichts zu erreichen. Das Stichwort „gegebene Verhältnisse" verfliegt in blauen Dunst, wenn man die Zustände genau betrachtet und dabei prüft, welche Verhältnisse sich als „gegebene", d. h. aus dem ganzen gesellschaftlichen und geistigen Leben organisch entwickelte, darstellen, und dagegen welche Verhältnisse unwiderleglich als solche erwiesen werden können, die zufällig entstanden, mit anderen Strömungen aufgetaucht sind, und — aus Scheu vor energischer Handhabung der Leitung oder aus Motiven, die von der Kunstpraxis weitab liegen — so lange geduldet und unbeseitigt blieben, bis sie sich zuletzt als scheinbar nicht zu beseitigende einnisten konnten.

Blicken wir einmal auf die Königliche Oper zurück, wie sie vor zehn Jahren war, auf die damaligen Beziehungen zwischen Künstlern und Publikum. In jener Zeit wirkten die Damen Jachmann-Wagner, Köster, Tuczeck, die Herren Mantius und

Krause als erste Größen. Diese vortrefflichen Künstler waren nach jahrelanger, schöner, ersprießlicher Thätigkeit an den Punkt gelangt, wo ihre physischen Mittel nicht immer ausreichten, wo jüngere, frischere Kräfte an ihre Stelle treten mußten; sie selbst fühlten das. Aber — wie verstanden sie, bei aller Ermattung der physischen Mittel noch „effectvoll“ zu singen; welch' Gepräge künstlerischer Bildung und Schönheitssinnes trugen ihre Leistungen! Wie edel faßten sie auf! Wie vor Allem gaben sie classische Meisterwerke wieder! Da wirkten sie in vollendetem Zusammenspiel, drängten sich nie hervor, würdigten nie eine Partie zur Virtuosenleistung herab, schrieen nie, hielten auch keine Reden, und waren doch ihres Erfolges sicher. — Mit dem auf der Bühne herrschenden Tone stand die Haltung des Publikums im Einklange. Dieses war in seiner großen Mehrzahl noch aus den „privilegirten“ und den gebildeten Ständen zusammengesetzt. Man sah in der classischen Oper fast nur Zuhörer, die gekommen waren, das Werk, würdig aufgeführt, zu bewundern, nicht die Einzelleistungen dieser oder jener Primadonna. Es herrschte auch noch eine gehobene Stimmung, die sich während der Vorstellung in gespannter, weihevoller Aufmerksamkeit und selbst in den Zwischenacten im Ausdrucke vieler Physiognomien kundgab. Und im Ganzen und Großen war die angenehme Wechselwirkung zwischen den Künstlern und dem Publikum überall bemerkbar, und erstreckte sich auch auf die „vermittelnde“ Kritik. Bis vor etwa acht Jahren wurde in den einflußreichsten Journalen unserer Residenz die Haltung der Sängerinnen, die sich in Gastrollen um Anstellung bewarben, genau beobachtet, als „decent“ belobt, oder als den Traditionen nicht entsprechend bemängelt.

Und wie anders ist das Alles geworden, in einem so kurzen

Zeitraume, und in so unglaublichem Gegensatze zu allen andern Verhältnissen?! Mächtig, unwiderstehlich hat der deutsche Geist sich entfaltet, hat der französischen Scheincivilisation den Flittermantel abgerissen und sie gezwungen, sich in ihrer erbärmlichen Hohlheit zu zeigen, und hat sie ihrem ohnmächtigen Wüthen über den Verlust der Herrschaft überlassen; hat der vaterländischen Kunst und Wissenschaft die höchste Anregung: nationales Selbstbewußtsein verliehen; den Dichter aus dem weltschmerzlichen Klagen und Verneinen zum begeisterten Preise der Siege und der Errungenschaften erhoben, dem Maler die herrlichsten Stoffe aus der neuesten Geschichte seines Volkes gegeben, dem Musiker den Sieg errungen über die Täuschung der großen Menge, welche bisher nur den im Auslande, besonders aber in Paris erlangten Ruf für den bewährtesten und glänzendsten hielt. Allen geistigen Bestrebungen hat der Deutsche Geist ein neues großes, fruchtbares Feld eröffnet. Nur in die Hallen unserer Hofoper ist er nicht gedrungen, scheint vielmehr sich von ihnen abgewendet zu haben. Die Haltung unserer Hofoper, die Art und Weise wie jetzt classische Opern dargestellt werden, haben wir bereits in den „frommen Wünschen für unsere Hofoper" einer Betrachtung unterzogen. Der Hauptzweck des heutigen Artikels ist Prüfung des Publikums. Die heutige Majorität ist eine ganz andere als die vor zehn Jahren! Die „privilegirten Stände" und die „Gebildeten" sind zur schwindenden Minorität herabgesunken; das Hauptcontingent für den ersten Rang und das Parquet besteht aus den Leuten, die nichts ihr Eigen nennen können als sehr viel Geld und sehr wenig Bildung, denen die Plätze im Opernhause eigentlich noch zu „billig" erscheinen, und die eben am liebsten sähen, daß die Kunstinstitute — gleich den Wohnungen in

„feiner" Gegend — nur denen zugänglich wären, „die bezahlen können".

Zur Vermeidung jedes Mißverständnisses wollen wir hier gleich bemerken, daß wir weder in der Aristokratie noch im Wagner'schen „Volk" das wahre Opernpublikum erblicken, sondern in den gebildeten Leuten aus allen Gesellschaftsstufen; wir wollen hier auch nachdrücklich betonen, wie gerade Berlin den unvergänglichen Ruhm behauptet, daß aus seinen reichen Familien mehr Größen der Kunst und Wissenschaft hervorgegangen sind als aus denen sämmtlicher anderer Großstädte, daß der Componist der „Hugenotten" und sein Bruder, der Dichter Michael Beer, der große Chemiker und einstige Rector der Berliner Universität Magnus und sein Bruder, der berühmte Maler, der ausgezeichnete Criminalist Hitzig und der geniale Baumeister desselben Namens, endlich der hochbegnadigte Felix Mendelssohn und sein Onkel, der Bonner Professor, Söhne reicher Kaufleute*) gewesen sind. Wir heben das hervor als den besten Beweis, daß hier in Berlin die reichen Leute einst höhere Dinge anstrebten, als den ersten Rang (im Theater) oder einen gemalten Thierkopf auf dem Kutschenschlage, daß die jetzigen Theaterzustände — die sich fast denen desselben zweiten Kaiserreiches nähern, das unsere Helden vernichtet haben — nichts weniger als organisch entwickelte sind, und daß, wenn die Oper die guten Traditionen bewahrte, die noch vor zehn Jahren die vorherrschenden waren, auch das Publikum noch heute ganz bestimmt ein anderes wäre — weil die Gebildeten nach wie vor daselbst Anregung suchten — weil dem

*) Der Vater dieses Felix, ein Kaufmann, hat ihm einen Brief über die künstlerische Laufbahn geschrieben, den 95 Procent unserer heutigen Börse nicht zu verstehen, geschweige denn zu schreiben im Stande sind.

Gemeinen keine Concessionen geboten würden — und weil daher auch nicht die Gattung von „Kunstmäcenen“ sich vordrängte, durch deren Aeußeres und Gebaren man fast zur Darwin'schen Affenschlamm-Theorie bekehrt werden könnte!

Vertreter der exclusiven Classicität wollten behaupten, daß die „Wagner'schen“ Opern Mitschuld trügen an der „Verwilderung“ des Gesangstils, mithin auch der Geschmacksrichtung des Publikums. Wir haben hier nicht den Kunstwerth der erwähnten Opern zu erörtern, bemerken auch gleich, daß wir nicht zu den Wagnerianern der „stricten Observanz“ gehören. Aber Eines wollen wir feststellen: die Sänger, die mit Wagner'schen Partien „Effect zu machen“ streben, müssen sie sehr fleißig erlernen und gründlich studiren; mit bloßen Stimmmitteln und sonstigen liebenswürdigen naturalistischen Beigaben können sie dabei nicht auskommen. Und die Erfahrung lehrt, daß die glänzendsten Darsteller Wagner'scher Opern auch classische Partien würdig wiederzugeben verstehen: Niemann, der beste „Lohengrin“ und „Walther“ hat den „Florestan“ im „Fidelio“ und den „Achilles“ in „Iphigenie“*) ganz vortrefflich gesungen, und Betz ist ebenso unvergleichlich als Agamemnon, wie als „Hans Sachs“. Dagegen singt Frau Lucca, die wahrhaft geniale Darstellerin der hochleidenschaftlichen Partien „Valentine“, „Selica“ und „Leonore“ (Troubadour) im „Don Juan“ nicht die Donna Anna, wie man erwarten konnte, sondern die Zerline, und auch nicht die Leonore im „Fidelio“; und der vielbeklatschte Herr Wachtel, der so oft schrie wie der

*) Beiläufig gesagt, ist „Iphigenie“ seit zwei Jahren nicht mehr vorgeführt worden, und Niemann singt nicht mehr den „Florestan“, weil, wie uns versichert wurde, an maßgebender Stelle die Rolle zu „klein“ befunden ward für das Spielhonorar des Künstlers. Angenehm!

homerische Achilles vor den Mauern des griechischen Lagers (aber ohne den Beistand der Pallas Athene!) hat sich immer gleich fern gehalten von dem Gluck'schen Achilles wie von Wagner'schen Opern. Und bezüglich der Einwirkung letztgenannter Opern auf die Geschmacksrichtung des Publikums möchten wir behaupten, daß selbst ein entschiedener Gegner der Wagner'schen Ausschreitungen — wie z. B. der vortreffliche Dr. Hanslick in Wien — doch dem Publicum, welchem „Lohengrin" gefällt, mehr musikalische Bildung zutraut, als dem, welches sich an der „Traviata" erbaut. Diese letzte Oper, deren beabsichtigte Aufführung in englischer Sprache auf einer Londoner Bühne der Minister des freien Englands, welchem die Theater unterstehen, verboten hat, ist beim letzten Gastspiele der Frau Artôt zweimal über unsere Hofopernbühne geschritten, und wir begreifen nicht, warum das so pikante Original, „die Cameliendame", nicht in dem Königl. Schauspielhause vorgeführt wird. Fürchtet man, daß das Publikum hier zurückweise, was es dort beklatscht, daß ästhetische und sittliche Bedenken in dem einen Königlichen Theater wach würden, während sie im andern schlummern? Doch kehren wir zu unserem Hauptthema zurück. Seit zehn Jahren hat sich der Ton im Publikum wie auf der Bühne in unglaublicher Weise geändert. Spätes Kommen*), lautes Sprechen während der Vorstellung, das lächerliche, jeden Zusammenhang ganz störende, die Bühne zum Concertsaal umwandelnde Hervorrufen bei offener Scene, die bisher nur in Vorstadttheatern üblichen

*) Diese Unsitte ist auch im Schauspielhause eingerissen, wo sie noch störender wirkt. Einer der beliebtesten Künstler spricht, wenn er in der ersten Scene beschäftigt ist, kaum mit halber Stimme, weil er bei dem immerwährenden Lärm im Zuhörerraume doch nicht verstanden würde, oder geradezu schreien müßte.

lauten Demonstrationen für und wider sind an der Tagesordnung; und während in früheren Jahren das Opernpublikum zu einfach, zu steif und frostig erscheinen mochte, neigt es sich jetzt zu dem entschiedenen Gegensatze, ohne daß etwa die größere Beweglichkeit vom besseren Kunstverständnisse zeugte! Sagen wir es geradezu: wenn nicht von oben her Aenderungen eingeleitet werden, welche auf die ganze Gebarung des Kunstinstituts entschiedenen Einfluß üben, so dürfte bald in der sehr „unfeinen" Gegend der Brunnenstraße, in dem gut geleiteten „Nationaltheater" besserer Ton zu finden sein als in den hochfeinen Königlichen Theatern.

Und es wäre doch so leicht, derartige Aenderungen einzuführen, die Aufrechthaltung der Ordnung festzustellen, welcher sich alle Leute, die zur gebildeten Gesellschaft gehören, oder gehören wollen, willig fügen. Zwei der wichtigsten Punkte können wir hier anführen: Die General-Intendanz müßte anordnen, daß nach Aufzug des Vorhanges während des Actes Niemand in den Saal gelassen werde, mit Ausnahme der Logen-Insassen, die, ohne Andere zu stören und zum Aufstehen zu zwingen, an ihre Plätze gelangen können. Diese Regel ist leicht durchzuführen — Niemand wird behaupten wollen, daß die Königliche General-Intendanz im Königlichen Theater nicht einen Modus handhaben könne, der jetzt in jedem anständigen Concerte maßgebend ist, wo während der einzelnen Musikstücke die Thüren geschlossen bleiben. Und das Publikum wird, wenn die General-Intendanz ihr Gesetz entschieden aufrechthält, demselben keine Schwierigkeiten entgegensetzen. Die jetzige Majorität wird sich erst recht in die Königlichen Theater drängen, wenn's daselbst sehr „fein und nobel" hergehen muß, und die wahrhaft gute Gesellschaft und die Aristokratie wird jetzt gewiß ihr einziges

Prärogativ der guten Erziehung und feinen Haltung nicht aufgeben, um jener Majorität zu gleichen. Das Theater wird gefüllt sein nach wie vor, die Casse hat keinen Nachtheil zu fürchten.

Ein zweiter wichtiger Punkt wäre das Verbot des Hervorrufens bei offener Scene. Dieses Verbot würde vielleicht am Anfange auf Schwierigkeiten stoßen, aber bei energischem Festhalten bald ebenso befolgt werden wie die zuerst erwähnte Anordnung. Es läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß der Königliche General-Intendant im Königlichen Theater das durchzuführen vermag, was z. B. der Privatdirector Laube im Schauspiel durchführen konnte.

Es gilt vor Allem wieder eine richtige Haltung in's Publicum zu bringen, dann wird sich auch die richtige Stimmung einfinden, und alles Andere kommt dann von selbst. — Um aber dem Guten den Weg zu bahnen, bedarf es allerdings einiger Energie und zwar nach allen Seiten hin; denn es geht im Kunstleben nicht anders als im politischen: wo Mißbräuche und Hemmnisse vorhanden sind, müssen sie beseitigt werden; und der richtige Wille findet auch die richtigen Mittel.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke).
Berlin, Marienstr. 10.

Ehrlich, Heinrich,

Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt

Berlin 1872